CAHIERS DU CINEMA 288

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/MAI 1978





Le critique qui ne tire pas des conclusions personnelles en *refaisant* ses propres mesures est simplement une personne sur qui on ne peut pas compter. Il ne prend pas lui-même des mesures, il ne fait que reproduire les conclusions des autres
Ezra POUND

COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana
COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki
SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana
MAQUETTE
Daniel et Co
MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni
ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud
ABONNEMENTS
Patricia Rullier
DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot
PUBLICITÉ
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26
EDITION
Jean Narboni
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION ET GERANT
Jacques Doniol-Valcroze
Les manuscrits ne sont pas rendus.
Tous droits réservés.
Copyright by Les Editions de l'Etoile.
CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 288 **MAI 1978**

LA FICTION HISTORIQUE

LES MACHINES DU CINEMA (suite et fin) : LE MAILLON CENTRAL

REVOIR « FREAKS »

LE CINEMA DANS LA TELEVISION

CRITIQUES

CINEMA ITALIEN

TOURNAGE

PETIT JOURNAL

En couverture : **L'Empire de la passion**, de Oshima Nagisa.

" Être ou ne pas être ".

— Heil moi-même !

LA FICTION HISTORIQUE

DEUX FICTIONS DE LA HAINE

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI ET FRANÇOIS GÉRÉ

[2]

1. Lire la première partie de ce texte (sur *Hangmen Also Die !*) dans le n° 286 des *Cahiers*, pages 30 à 47.

2. Sur le statut particulier de la fiction historique, voir « Un corps en trop », CDC n° 278, p. 12.

Le voisinage de leurs référents (1) fait apparaître plus encore tout ce qui éloigne le film de Lang, *Hangmen Also Die !*, et celui de Lubitsch, *To Be Or Not To Be*. Pourtant cette proximité référentielle, après quoi la divergence éclate, n'est pas sans incidences diégétiques. Les deux fictions auront en commun au moins de travailler, chacune à sa façon, à se débarrasser de la pesée référentielle d'une Histoire immédiate qui pourtant les motive, les permet. Cela les fait fonctionner selon la règle illustrée par des fictions historiques plus sérieuses (2) : elles entretiennent avec leur référent une relation de duplicité : soumission et défi, telle qu'elles ne prennent appui sur le récit historique de référence et ne s'en garantissent que pour l'absenter en cours de route, et au terme du travail fictionnel avoir pris sa place, avoir recouvert le récit de l'Histoire par un récit second qui à la fois s'en autorise et, en fait, le récuse.

Machine contre machination

La connivence entre les deux fictions ne tient donc pas essentiellement à ce qu'elles développent l'une et l'autre les à peu près mêmes et contemporaines situations. Elle résulte plutôt de ce que toutes deux mettent en place, pour s'affirmer en tant que fictions, c'est-à-dire dégager leur scène du grillage référentiel, la même systématique. Il n'est de fiction que du développement de contradictions : ici ce sera, on le sait, celle, très idéologisée, du nazisme conquérant et des résistances qu'il rencontre. Mais les deux fictions ne posent pas seulement la même contradiction : elles en posent identiquement les deux termes. En face d'une puissance nazie machinique-et-inhumaine, une résistance bien sûr, mais qui ne résiste qu'*à travers des stratagèmes*, des subterfuges, des pièges, dont *la forme et la fonction sont celles du leurre*. Contre la machine, la machination. Mais contre ce que fabrique la machine : du cérémonial – c'est-à-dire emphase et sacralisation des signes –, ce que fabrique la machination, du simulacre, c'est-à-dire imitation perverse et retournement des mêmes signes, jeu.

Que les deux fictions se rencontrent pour imaginer la lutte contre le nazisme sous la même version idéalisée d'un combat entre des machines et des hommes (ou si l'on préfère entre de l'humain et du non-humain : liberté/automaticité, intelligence/brutalité, culture/barbarie, etc.), cela pourrait ne traduire, ici comme ailleurs, que le désarroi idéologique et la carence politique du démocratisme, du libéralisme et de l'humanisme bourgeois devant le phénomène nazi. Mais qu'elles convergent pour faire lutter ceux qui incarnent la face positive de ces couples, les résistants, avec des armes sorties tout droit de l'arsenal de la représentation... Ces personnages de film, ces créatures de fiction, combattent à coups de mises en scène : ici, dans la fiction, comme là, dans la représentation, simulacres et leurres.

3. N° 286, p. 33.

Par une mise en abyme implicite chez Lang, tout à fait explicite chez Lubitsch, c'est le projet même des films qui s'inscrit dans chacune des fictions : combattre le nazisme *par le cinéma*. Nous avions dit (3) : contre les représentations nazies, la propagande d'autres représentations. Mais ce n'est pas seulement Hollywood contre Nuremberg. Il s'agit avec ces deux films de bien plus : fictionnalisation de l'utilité et de l'efficacité des représentations, justification par la fiction des pouvoirs du spectacle. Voilà qui règle au passage la question toujours pendante des référents : ce ne sont plus tant la guerre, le nazisme, la résistance, bref l'histoire, c'est le cinéma lui-même que la fiction constitue comme son référent privilégié. Redoublée fictionnellement, la représentation

devient l'objet même du récit fictionnel. Et par ce retournement sur soi qui est la condition et la marque plus ou moins secrète de toute représentation majeure, les deux films ne visent finalement qu'au déploiement de leur propre dispositif, tel que pour tous deux c'est à la fois la possibilité du spectacle qui se risque et la place du spectateur qui se joue. Pas plus que ces résistants, transformés par les deux fictions en metteurs en scène, ne le deviennent impunément, sans subir les effets en retour des représentations qu'ils agencent, les spectateurs de ces dispositifs n'y trouvent leur place sans en supporter des conséquences qu'ils étaient loin d'attendre.

2. TO BE OR NOT TO BE
Les premières minutes : anatomie d'un leurre

Que la question ici soit essentiellement celle de la place du spectateur, le film (au titre, de ce point de vue, on ne peut plus programmatique) nous en avertit d'emblée. Le générique tout juste passé, une voix *off* pose une question, puis d'autres. A la fois son interpellation nous vise, spectateurs, par définition seuls en mesure de l'entendre, et elle vise les images mêmes que nous sommes en train de voir : ce qui déjà, précisément, nous suppose spectateurs.

Que voyons-nous, et que nous dit là-dessus cette voix? Des images d'Hitler se promenant, sans escorte et d'un pas nonchalant, dans les rues d'une ville. Des passants, de plus en plus nombreux, de plus en plus effarés de rencontrer ce promeneur solitaire que visiblement ils ne reconnaissent que trop. Des commerçants qui tirent le rideau de leurs négoces – aux noms polonais (4) – tellement ils sont effrayés de voir l'image d'Hitler s'inscrire dans le cadre de leurs vitrines. Une foule de curieux (5) qui finissent par suivre, fascinés et craintifs à la fois, la déambulation pourtant tout à fait pacifique du Führer. Hitler est en effet parfaitement reconnaissable, par les index inratables de la mèche, de la petite moustache et de l'uniforme nazi. Il nous est plus difficile d'identifier avec précision le décor des rues, bien qu'il soit tout à fait possible, à partir des enseignes polonaises, d'inférer que la scène se tient dans une ville de Pologne. De même les passants et les badauds, d'abord anonymes, recevront ensuite l'identité minimale de Polonais. C'est tout pour les images – muettes – et ce serait tout ce qu'on pourrait en tirer s'il n'y avait justement la voix *off*. Elle nous dit à peu près ceci : « Que fait donc Adolf Hitler, seul, dans les rues de Varsovie, au mois d'août 1939? » Elle répétera avec insistance cette première question en soulignant et remarquant pour nous l'étonnement et la crainte (nous les voyons) des habitants de Varsovie (donc) devant la présence incongrue et inquiétante (pour eux plus que pour nous) d'Hitler dans les rues de leur ville. La Pologne, nous assure en effet la voix, est toujours en ce mois d'août 39 un pays libre, l'ogre nazi que vous voyez ne l'a pas encore dévorée, Hitler n'est pas ici en conquérant et maître : en simple touriste? Plus tard, quand la même question se sera amplement déployée par le relais à la fois des images manifestant de façon accumulative la surprise et l'émotion des Varsoviens, et de la voix redoublant l'étrangeté de ce face à face impossible entre le prédateur et sa proie, un mois avant l'invasion effective de la Pologne,- plus tard, la voix *off* concluera avant de se taire pour un temps (6) : « Tout a commencé dans les bureaux de la Gestapo à Berlin... »

Il n'est pas indifférent que cela commence par de la répétition. Ni que celle-ci se fasse ici sous la forme d'une inscription double, d'une *réinscription*. A l'accumulation initiale des inscriptions filmées – littérales : les enseignes des boutiques; ou emblématiques : les signes caractéristiques de la figure d'Hitler – vient s'ajouter l'énumération par la voix *off* de la série correspondante des noms propres : « Lubinski...Sobinski...Poznanski...Varsovie...Hitler ». Ni qu'enfin, prise dans cette répétition qui se donne pour une réinscription rigoureuse et fidèle, s'effectue une autre opération signifiante, le passage des noms polonais au nom de Varsovie, métonymie qui ne va pas de soi (il pourrait s'agir de toute autre ville polonaise).

La conjonction de ces images et de ce commentaire produit des effets moins simples qu'il ne pourrait sembler. La voix *off* confirme d'abord la lecture des images et garantit au spectateur qu'il a bien identifié le personnage représenté : oui, c'est Hitler que vous avez reconnu. Appelons ça la fonction de *redoublement* de cette voix *off*. Fonction généralement à l'œuvre dans la plupart des commentaires, et souvent dominante. Ici, la voix *off* usera encore de ce registre quand elle soulignera notre propre constat de l'étonnement des passants varsoviens devant le spectacle d'Hitler. Le premier effet de ces redoublements paraît tout naturel : il est de nous assurer que nous sommes capables d'interpréter correctement les messages filmiques, et en même temps que la teneur de ces messages est bien conforme à la perception que nous en avons. De nous assurer et de nous rassurer : nous sommes les bons spectateurs d'un bon spectacle, c'est-à-dire qu'il n'y

4. Les *noms propres* tiennent une place importante dans le film, qu'ils y soient prononcés ou représentés (écritures, enseignes, affiches, listes) C'est à partir de la mise en circulation (indue) d'une liste de noms que se lance une fiction de poursuite : retrouver cette liste, empêcher sa communication à la Gestapo, etc. Mais le jeu des noms ne se limite pas à cette inscription fictionnelle de la perte et de la reprise, de l'écriture fautive et de la rature tardive Ils sont aussi bien emblèmes (les noms polonais des enseignes), symboles (le nom de Maria Tura représente et condense la Pologne, comme celui d'Hitler l'ordre nazi), signes de reconnaissance ou marques de méconnaissance (le nom de Joseph Tura, celui de Maria Tura). Nous reviendrons plus en détail (dans la suite, à paraître, de ce texte) sur les divers effets et fonctions de cette insistance onomastique, n'en soulignant, pour maintenant, que ce qu'elle a de concerté, de réglé, et d'essentiel dans un film que traversent les questions de la désignation (vraie ou fausse), de l'identité et de la ressemblance.

5. Ces curieux sont évidemment des *spectateurs*, représentant dans le film les spectateurs du film, les uns et les autres captés par un même spectacle. Cela devient tout à fait manifeste lorsque le découpage de la séquence, après avoir représenté essentiellement les regards des spectateurs *in* sur Hitler, cadre ceux-ci comme occupant une *position symétrique* à celle des spectateurs du film *(off)* par rapport à la figure de Hitler (voir, page 7, le photogramme du haut). Ces spectateurs, en même temps qu'ils regardent Hitler (pour eux de dos), nous font face . l'écran semble jouer le rôle d'un miroir imaginaire qui renverrait nos propres regards sur Hitler, qui désignerait le hors-champ où nous sommes, et d'où nous voyons, comme hors-champ *de la scène :* susceptible donc d'un contre-champ, et suggérant notre inclusion potentielle dans la scène ainsi basculée autour de l'axe du miroir-écran.

Ce processus de réflexion incluante n'est ici possible que parce que le sujet des regards *in* et *off*, ce qui les articule les uns aux autres, c'est-à-dire la figure d'Hitler, n'est là *que pour être vue*. Et non pas pour voir. Cible de tous les regards, Hitler semble lui-même privé de son regard : il ne renvoie en effet aucun de ceux qu'il reçoit à leurs émetteurs, et pas plus qu'il ne barre les leurs du sien, il ne fait obstacle, bien qu'il soit pour nous de face, à nos regards. Il n'est là que pour se montrer : *il n'est que du spectacle*.

Voilà qui, encore une fois, devrait nous alerter quant au leurre. Mais nous ne comprendrons que plus tard (trop tard) pourquoi cet Hitler ne s'intéresse en rien à ceux qui s'intéressent à lui, pourquoi il n'y a dans toute cette séquence aucun croisement, aucun échange de regards, mais seulement convergence de tous les regards, sur un point lui-même aveugle. C'est qu'il s'agit d'un acteur qui joue Hitler et prétend faire la démonstration de sa ressemblance au modèle

a dans cette représentation-là d'autres leurres que le leurre institutionnel lui-même, déjà accepté par nous comme l'indispensable condition de la représentation. Même si nous savons bien, fiction oblige (le générique, indicateur de genre, est déjà passé), que l'Hitler représenté ici n'est évidemment pas le « vrai », peu nous importe après tout, puisque nous voulons bien dès le premier moment qu'il s'agisse d'un Hitler de fiction, et puisque l'acteur qui le joue assure à son modèle, grimage et costumage aidants, la ressemblance minimale requise pour que nous puissions y croire sans embarras. Et nous voici d'autant moins inquiets quant à ce petit pari que la voix *off* vient nous donner raison en jouant elle aussi le jeu de nommer Hitler l'acteur qui le mime. C'en est assez pour nous convaincre que dès le départ nous sommes à la bonne place : celle, confortable et gratifiante, d'un spectateur-maître à qui la représentation témoignerait soumission en se donnant comme un hommage à ses capacités. Pourtant... En sommes-nous si sûrs et cette confiance n'est-elle pas imprudente?

en, justement, s'exposant aux regards des autres. La mise en scène, le découpage, le cadrage permettraient un démenti du leurre; mais celui-ci, précisément, rend leurs inscriptions illisibles.

6. Elle ne réintervient par la suite que pour, Varsovie détruite, nous faire sauter jusqu'à Londres, où, nous assure-t-elle, les Polonais libres organisent la résistance. Nous reviendrons sur cette seconde série d'affirmations de la voix *off*.

La voix off : redoublement, supplément, anticipation

Ces redoublements sont en effet ambigus. Tout redoublement à la fois fige le sens réitéré (l'assure) et mine l'énoncé premier qu'il a fallu redoubler (représenter) par un autre. Le commentaire peut bien confirmer le dénoté des images, la reprise et la répétition qu'il en effectue supposent en fin de compte ces images insuffisantes. Ou bien, comme c'est ici le cas, si l'effet de confirmation continue à primer dans le redoublement et qu'il n'y ait guère de mise en doute possible du sens des images, c'est alors l'autre terme du dispositif qui est affecté du soupçon : ne serions-nous pas nous-mêmes des spectateurs insuffisants, à qui il faudrait souffler le texte qu'ils sont censés connaître (7)? L'énoncé *off* du nom d'Adolf Hitler colle bien à l'image où nous voyons la ressemblance d'Hitler. Et cette adéquation fait de la ressemblance une *évidence*, nous faisant quant à nous passer du stade de la constatation à celui de la conviction : c'est lui, bien sûr ! Conviction où s'insinue aussitôt l'idée que le soulignement d'une telle évidence était peut-être superflu et que d'être ainsi soulignée l'évidence commence à n'aller plus de soi. Avions-nous besoin du renfort de la voix *off*, et les fictions d'ordinaire s'embarrassent-elles de cette précaution typique des effets de véracité les plus lourds des mauvais reportages ? Certes non. Parce qu'il n'est nullement nécessaire et paraît donc faire excès, le redoublement de l'énoncé des images par celui de la voix *off* provoque une inflation signifiante telle que sous le couvert de la confirmation se glisse l'infirmation mutuelle des deux énoncés. L'évidence apparaît alors comme un peu trop telle, et la redite un artifice qui doit bien avoir une autre utilité que celle de simplement décrire au spectateur ce qu'il est en train d'observer. En commençant avec nous et comme nous à lire les images que nous voyons, la voix *off* se présente à nous comme notre égale, la voix d'un spectateur devant le spectacle, le haut-parleur de nos propres impressions. Mais en même temps, le redoublement qu'elle opère la désigne comme un effet dont nous n'avions pas besoin, qui nous est imposé sans que nous comprenions encore à quelle fin. Reste que nous ne sommes plus seuls face au spectacle : la voix d'un savoir nous double et nous décentre (8).

7. Scène bien entendu représentée dans le film, aux dépens de Joseph Tura : un souffleur (trop) bien intentionné lui souffle le début de *son* monologue d'« Hamlet », la fameuse question.. Il a beau la connaître par cœur, s'en souvenir sans défaillances, il ne *sait pas* encore ce qu'elle signifie *pour lui*... C'est exactement notre cas ici : nous savons ce que nous dit la voix *off*, mais pas ce qu'elle nous dit sur nous.

Aussitôt après, la voix *off* prend en effet le pouvoir et nous dépasse. A notre lecture des images, elle ajoute des informations qui peut-être y seraient inscrites mais que nous ne sommes guère en mesure de déchiffrer nous-mêmes : qu'on est à Varsovie, que c'est août 39, que la Pologne n'est pas encore occupée, etc. Seconde fonction traditionnelle des commentaires, d'information, ou plutôt de *supplément*, par amplification ou débordement du sens des images. Rien là que de très banal s'il s'agit d'un documentaire. Mais, autant que nous le sachions, nous voyons le début d'une fiction. Le supplément de savoir que nous délivre alors la voix *off*, cette précision et comme ce sérieux des références, aboutissent, logiquement, à défictionnaliser à l'instant les corps et les décors représentés, et par une sorte d'*effet-actualités* quasi journalistique, à les historiciser. Nous n'entrons plus dans une histoire mais dans l'Histoire. Ou plutôt ce sont les référents historiques qui entrent en force dans le film en faisant autour d'eux le vide fictionnel. On reviendra sur les conséquences d'une telle intrusion, très provisoire.

8. Tout ceci, sur les fonctions de la voix *off*, renvoie aux analyses de Pascal Bonitzer : « Les silences de la voix » (in « Le regard et la voix », 10/18), et à celles de Serge Daney : « L'orgue et l'aspirateur » (CdC n° 279-280). Mais il s'agit ici de ce cas dont Bonitzer souligne la rareté et l'étrangeté : une voix *off* qui joue dans une fiction.

S'il faut que la voix *off* en vienne au supplément de commentaires pour éveiller ou insuffler dans les images des traces référentielles qui, sans cette désignation verbale, y resteraient lettre morte ou en seraient singulièrement absentes (9), s'il est nécessaire que « quelqu'un » que la fiction ne nous a pas présenté nous explique que ces rues que nous voyons sont dans Varsovie et cette lumière celle d'une journée d'août 39, alors cette voix, à remplir le rôle du guide, nous dit aussi, et même nous redit, que d'une part nous devons être guidés, spectateurs myopes d'images insuffisantes, que d'autre part cette représentation qu'au premier moment nous avions cru pleine, est incomplète. Il manque quelque chose au tableau pour que nous puissions en saisir le sens entier. Et cette voix le sait; et nous ne le saurions pas sans elle. Voilà qui réduit un peu plus la maîtrise que nous pensions avoir. La place du spectateur est maintenant davantage celle, déchue, de l'élève.

9. Il y a dans *Fortini/Cani* l'affirmation très forte de ce *silence* (plein? vide?) des images dont aucune voix ne vient synchroniquement dire ce qu'elles montrent ni pourquoi elles durent. Elles désignent bien un référent, elles appellent bien un nom, un territoire, une histoire, ces collines ou ces rues qui sont nécessairement *celles-ci*, semblables à nulles autres; pourtant, aussi longtemps qu'aucun

index (dans les sons ou dans les images; indice reconnaissable ou désignation explicite) ne vient les *attribuer* à une origine référentielle, elles n'ont qu'un statut générique (une colline, une rue) et/ou esthétique (des images; des plans, des effets de durée, de fixité ou de mouvement) : signes d'une représentation venue à la place de la chose représentée, et comme sa déception.

Mais au doute qui affecte cette place répond aussi maintenant un doute quant au spectacle. Elles sont un peu décevantes, ces images qui, comme nous, ont besoin d'un supplément de savoir magistral. Elles en sont réduites, presque, à illustrer le récit de la voix. Le rapport de forces s'est renversé et ce sont elles qui redoublent en mineur, et bien imparfaitement, les énoncés *off* qui gouvernent la narration. À leur manque répond ce supplément, et nous saurons désormais qu'à chaque supplément correspondra un manque et qu'il faudra sans cesse que s'ajoute un supplément à l'autre. Puisque nous ne savions pas tout, il va toujours s'agir d'en savoir plus. Un mouvement se lance ainsi qui ne s'arrêtera plus, le mouvement même du désir de fiction : du plus et du moins liés boucle sur boucle, indéfiniment réversibles et relancés.

La voix *off* exerce une troisième fonction, sans doute ici la plus originale, qui articule directement le dispositif fictionnel : fonction *d'anticipation*. Déjà, par le supplément d'information qu'elle nous apportait, elle nous devançait. Elle en sait plus que nous, elle sait donc avant nous. Et comme elle ne commente que les images que nous voyons, c'est qu'elle les a déjà lues, qu'elle s'origine d'une lecture précédente et ne s'actualise pour nous que comme deuxième fois. L'effet immédiat d'une telle avance de savoir est de confirmer la prise de pouvoir de la voix *off*. Mais ce pouvoir *est rassurant*. Et nous nous confions bien volontiers à son guidage puisque, en nous disant qu'elle sait avant nous, la voix *off* nous laisse penser que nous saurons à notre tour. Sans son insistance, il est vrai, nous ne nous serions certainement pas posé *ces* questions (d'autres, peut-être). Mais à partir du moment où elle les pose à notre place, où elle les refait se poser aux spectateurs représentés dans le film (10), où elle nous oblige enfin à les faire devenir *nôtres*, elle annonce aussi, par le fait qu'elle parle *d'où ça sait*, la venue certaine des réponses. Elle oriente et aiguillonne le désir de savoir du spectateur, mais en même temps elle présage de la satisfaction prochaine de ce désir. Elle n'anticipe donc pas seulement sur le savoir qui lèvera l'énigme, elle fait promesse du plaisir espéré de cette levée. L'avance qu'elle a sur nous est de même nature que notre retard : c'est au fond celle d'un spectateur qui aurait déjà vu le film, en aurait goûté le détail et saurait le fin mot de l'histoire. La voix *off* s'adresse à nous de la place que nous occuperons. Mieux : de celle qu'elle nous suggère de désirer. Nous appelant en quelque sorte à la rejoindre, elle ne fait pas que parler à notre place : elle nous parle de l'imaginaire de notre place, nous invite dans la place imaginaire du spectateur comblé par la représentation. La maîtrise dont elle fait preuve nous est aussi promise. On aura compris qu'en tout ceci cette voix prometteuse nous tend un piège, et l'on verra en effet quel sort la fiction réserve à ce beau rêve.

10. Dont nous rappelons que, par symétrie structurelle, ils représentent ceux du film : voir note 5.

L'effet de bande-annonce

La fiction ? Pour le moment, en cette première séquence d'un film pourtant affiché comme étant de fiction, la fiction n'est pas encore commencée. Si le début du film ne pouvait que passer pour le commencement de la fiction (un personnage : Hitler, un décor de rues; quelques figurants...), l'intervention de la voix *off* met fin à cette brève illusion. Elle a pour effet, et bien sûr aussi pour but, de barrer le mouvement initial de croyance, bonne grâce du joueur à se prêter au jeu, foi aveugle du spectateur dans les premières images d'un film, sans quoi il n'y a pas de prise fictionnelle. Ici comme toujours, le commentaire diffère la fiction et lui substitue son propre récit : fonction de *suspension*. Sauf qu'ici cette mise en suspens semble d'autant plus éloigner toute intrigue qu'elle s'effectue avant même et à la place des premières manifestations constituantes des corps fictionnels, des relations qu'ils noueront et des identifications qu'ils entraîneront.

Plutôt que de « suspension », il faudrait en ce cas parler d'un *effet de bande-annonce* : la voix *off* ferait à notre intention un rappel de la situation paradoxale à laquelle une fiction que nous attendons toujours en serait arrivée – mais *sans nous*. Comme si tout s'était joué en dehors de nous et que nous arrivions dans l'après-coup. Ou, le film déjà fini, comme si un résumé en annonçait le prochain (re) commencent : nous ne serions alors spectateurs qu'au futur... Trop tôt, trop tard : la figure du décalage s'inscrit déjà comme l'une de celles qui vont régler (dérégler) notre place dans le film, ainsi qu'une bonne part des relations entre les personnages.

Le sort objectif du spectateur est pourtant de ne découvrir de film que *déjà fini* : fini de faire, fini de jouer. Mais est-on spectateur en entrant dans la salle et en attendant le film? Ne doit-on pas *devenir* spectateur? Et cela n'implique-t-il pas qu'il faille censurer (entre autres) la réalité du film comme produit fini et la réalité des séances précédentes? Dans la salle toutes les places ont toujours été antérieurement occupées – malgré quoi nous croyons toujours que le film (re) commence *pour nous*. Eh bien la voix *off*, ici, nous force à revenir en partie sur cette censure et, alors même que nous sommes à voir le film, nous donne la sensation que nous ne pouvons pas oublier complètement que nous sommes des spectateurs seulement en puissance, en attente. Voix, si l'on veut, qui jouerait à celle de la conscience du spectateur, qui le rappellerait à sa condition

Ces noms et ces enseignes (valant pour la ville qui vaut pour la Pologne) qu'au début nous avions vus dans toute leur splendeur d'avant la guerre, achèvent ici, de façon lamentable, leur trajet dans le film Les métonymies devenues métaphoriques et les noms brisés disent le sort du pays. Entre le premier état, vivant, et le second, funèbre, de ces inscriptions, il y a, dans la fiction comme dans l'Histoire, le passage d'Hitler. Or, l'Hitler du film n'était qu'un leurre, le plus inoffensif des figurants. La dévastation des rues et des boutiques, la ruine des noms réinscrivent donc, par rétroaction, un Hitler du réel à la place de celui du simulacre Ce sont bien les décors parcourus par le petit acteur Bronski que nous voyons à présent détruits par Hitler..

réelle, pour bien entendu relancer très vite son désir de fiction – mais cette fois sur les bases et dans la direction qu'elle aurait déterminées, feignant de retarder la captation fictionnelle du spectateur pour en fait le prendre au piège qu'il n'attend pas.

Aussi cette voix ne nous fait-elle pas l'impression de venir seulement du dehors des images, mais, *off* en un sens plus radical, du dehors même de la fiction. Et si l'on peut dire, du *dehors de la représentation*, de l'avant ou de l'absence de toute scène. C'est en ceci qu'elle est leurrante. Elle se désigne comme hors du jeu et autre du simulacre : du côté d'une vérité des discours et d'une conscience des images. Elle nous demande d'en faire autant, de mettre les représentations que nous voyons à la distance d'un autre système de questions. Elle nous *représente elle-même* ces représentations comme travaillées par une causalité antérieure et nous invite en conséquence à remonter à leur cause absente, à la fois située quelque part en aval, dans le film à venir, et en amont, puisque déjà connue de la voix. A la consécution fictionnelle se substitue une causalité rationnelle.

Comme c'est la norme des voix *off*, celle-ci ne s'autorise que d'elle-même. Rien ne garantit son énonciation, sinon ses propres effets et ses énoncés. Elle qui réfère tout ce que nous voyons, se passe de références. Mais précisément parce qu'elle apparaît maîtresse des référents et que rien, dans le moment du film où elle domine, ne vient contredire ses assertions, il faut bien la croire sur parole. Les effets négatifs qu'elle produit et que nous avons relevés, minent certes une telle confiance forcée d'un certain nombre de doutes. Ils ne pèsent finalement que bien peu devant l'assurance et l'autorité qu'elle démontre, et en dépit même de leur permanence, nous n'avons à vrai dire d'autre choix que de croire. Mais cette croyance-ci n'a rien à faire avec celle qui, un instant plus tôt, en appelait à la fiction. Il s'était agi d'abord de croire en une représentation : des images, des figures, des décors dont nous savions bien, institutionnellement, qu'ils étaient de l'ordre du simulacre, qu'il nous trompaient. Leurre que nous acceptions en toute connaissance de cause et dont même nous nous rendions volontiers complices puisque nous le savions condition nécessaire du spectacle et de son plaisir, puisqu'il était pris dans l'articulation du déni spectatoriel (11).

11. Cf. « Un corps en trop », CdC n° 278, p. 9.

Il s'agit maintenant de croire en une énonciation qui se donne pour véridique, en des énoncés qui, avec tout le luxe d'effets de précision historique et de sérieux du ton qu'il y faut, prétendent à la vérité. Croyance sans affect ni deni, soumission au seul principe d'autorité. Et vérité à prendre telle quelle puisque strictement invérifiable dans le temps de la projection. Sinon, et c'est là que la prise du leurre se fait, par notre vérification effective de l'adéquation du nom d'Hitler à l'image du personnage que nous reconnaissons pouvoir être tel. Nous savons bien que ce qui nous est représenté comme Hitler n'est que le simulacre du véritable Hitler, et la voix, on l'a dit, nous le confirme en effet. Mais elle ne se contente pas du redoublement qu'elle effectue : elle s'en étonne. Elle met en doute sa possibilité. Au redoublement (Hitler) elle combine un supplément de savoir : Varsovie, août 39. A ce que nous savions bien, ce que nous ne savions pas. Et elle s'étonne de la possibilité de coexistence entre ce déjà su et ce nouveau savoir, entre ce qu'elle nous fait tenir pour acquis – mais qui n'est que l'acquis d'un simulacre dénié – et ce qu'elle nous fait acquérir – savoir que nous ne pouvions pas avoir et qu'elle nous donne comme vérité. Ce qui se produit alors est que l'effet de vérité lié aux énoncés « Varsovie » et « août 39 » se déporte sur et en quelque sorte contamine l'énoncé premier « C'est bien (le masque) d'Hitler » parce que le questionnement de la voix les *met sur le même plan*, les *fait coexister dans un même énoncé global*. L'étonnement de la voix lie le vrai au faux, ou mieux, si l'on peut dire, le (faux) vrai au (vrai) faux.

Tous spectateurs !

Mais pour le moment nous sommes en plein dans l'illusion que la voix nous dit le vrai. Les indications référentielles qu'elle donne sont acceptées comme des indices de vérité. Nous sommes passés d'une croyance sue à un savoir crédule. Et c'est ici que l'étonnement feint par la voix joue tout son rôle. Elle s'étonne de cela même qu'elle nous apprend, et qui, jusque-là, ne nous étonnait pas plus que ça, qui non plus ne nous étonne guère une fois qu'elle nous l'a dit puisque nous ne savons pas nécessairement les dates de l'invasion de la Pologne et que, même, nous serions prêts, comme tout bon spectateur au début d'une fiction, à accepter les plus invraisemblables situations. Il va falloir toute l'insistance de la voix (12), la répétition de la question, pour nous conduire – mais alors, irrésistiblement – à nous interroger à notre tour : que diable fait Hitler ici et maintenant? De ce que nous pensions une astuce de scénario, la voix fait une énigme. Les trois instances du dispositif jouent dès lors à l'unisson : la voix qui s'étonne; nous, qu'elle force à partager son étonnement; et les témoins varsoviens de la promenade d'Hitler, que nous voyons, eux aussi, pas les moins étonnés. Cette unanimité des réactions devant le même spectacle a pour effet de le valoriser et de l'authentifier, de le faire passer pour l'objet véritable

12. Si par hypothèse c'étaient des *cartons* qui nous disaient tout cela, et non une voix *off*, nous serions loin de compte. Le leurre ne prendrait pas. L'effet de mise à distance et l'extériorité des cartons (par opposition à l'intériorité de la voix *off*) que souligne Bonitzer (texte cité, p. 47) à propos de leur insertion dans des films non-fictionnels jouerait ici aussi, plus sans doute un effet littéraire, romanesque, qui, tout en en suspendant le cours, accentuerait et coderait la fiction. On serait dans l'affectation d'écriture et presque dans le conte ou la fable.

d'une vraie question. La convergence des étonnements suppose et manifeste la réalité de leur cause. Et nous avons oublié ce que nous savions au départ : qu'il y a là-dedans du simulacre. La preuve en est encore sous nos yeux : l'image d'Hitler. Mais elle est maintenant invisible, parce que nous sommes *aveuglés*. Le piège a fonctionné.

Il n'y a plus, *se représentant les uns les autres,* que des *spectateurs* (dont celui qui pose les questions) surpris du même spectacle. Nous sommes à notre insu passés dans la scène. C'est dire qu'à notre insu encore, la fiction est bel et bien commencée, même si c'est sous l'apparence d'une non-fiction. Les spectateurs représentés sur la scène (les habitants de Varsovie) nous représentent en effet parfaitement puisque, comme nous, ils s'étonnent *en jouant le jeu.* Aucun d'entre eux ne rompt le cercle magique de la représentation en protestant ou supposant que ce pourrait être une mauvaise plaisanterie, une farce, du théâtre ou même un tournage de film. Nous les voyons, bien que surpris, y croire au point d'en avoir peur. Et la voix *off* qui redouble leur surprise et nous fait remarquer leur peur (leur croyance) nous fait savoir aussi, par l'effet d'anticipation analysé plus haut, qu'ils ne sont, ces témoins directs, pas plus en mesure que nous de résoudre l'énigme. La voix *off* identifie donc les spectateurs du film aux spectateurs dans le film et les pose comme également impuissants, se réservant le privilège de lancer l'explication : « Tout à commencé à Berlin... ».

Chaque commencement d'un film...

A l'instant voulu et annoncé par elle, un retour en arrière (figure codée de la narrativité, et code remarqué par la formulation du « tout a commencé ») nous ramène en effet au « commencement » du « vrai » film : au silence de la voix *off*, au démarrage d'une fiction qui ressemble enfin à une fiction : de nouveau, comme au début du film, un décor et des personnages, des relations et des actions qui se passent de la médiation de la voix *off*, et même enfin cette marque fictionnelle irrécusable qu'est le dialogue. Tout semble rentré dans l'ordre rituel du spectacle. Sauf que la croyance qui fonctionne désormais n'est plus celle qui était possible au départ du film. Nous avons été privés de toute *première fois,* et l'effet de fiction n'est apparu que dans le temps d'une répétition (« Tout a commencé... »), comme passé d'un récit emboîté dans le récit présent de la voix *off*. Impossible d'entrer dans ce récit second en se dépouillant des effets du premier : nous n'y entrons que sur ordre de cette voix à qui nous avons délégué responsabilité et lucidité. Guidés par elle, nous sommes devenus des spectateurs passifs, prêts à en suivre l'index même si, comme c'est le cas, il nous fourvoie.

Chaque commencement d'un film est aussi pour le spectateur un *apprentissage* des règles du jeu, du mode d'emploi spécifique à ce film. Le spectateur de *To Be Or Not To Be* est désormais éduqué à prendre au mot les énoncés de la voix *off*. Y compris le dernier en date : l'histoire commence à Berlin. Nous avons perdu ce pouvoir minimal sur la représentation qu'a d'emblée tout spectateur : savoir qu'elle en est une, n'en être dupé qu'en l'ayant bien voulu, c'est-à-dire en se supposant finalement encore un peu non-dupe. Or nous ne pouvons accepter « Berlin » que comme nous avons reçu « Varsovie » : aveuglément. Et la croyance requise par l'explication fictionnelle restera marquée par la crédulité précédente en l'énigme. Le leurre agencé dans les rues de Varsovie fonctionne toujours dans les bureaux de Berlin. C'est même là qu'il culmine. La duperie est aussi complète qu'automatique. Nous n'avons plus le ressort de douter de la nature de ce que nous voyons. Nous subissons comme véridique une scène qui n'est pourtant ni très vraisemblable ni très réaliste. Nous hallucinons la représentation.

Sans doute le décor et les personnages ont-ils l'air d'être ceux de ce bureau de la Gestapo annoncé par la voix *off*. Mais ce qui s'y passe? Comment pouvons-nous nous y laisser prendre et croire que la fiction est sérieuse, sinon parce que nous avons cru que l'était la voix *off*? Un officier nazi, seul dans son bureau, bâille et fait l'effet de s'ennuyer ferme. (Déjà cela ne cadre pas tout à fait avec une représentation conventionnelle du nazisme). On entend *off* une série de « Heil Hitler » (13) énergiques et disciplinés. Arrive un autre officier, subordonné du premier, qui le salue d'un nouvel « Heil Hitler » et d'une extension impeccable de son bras (14). Entrée en matière, à part le bâillement, toute militaire et machinique. Le supérieur répond au salut d'un geste mou, nonchalant, paresseux. Mais aussitôt, comme conscient de son lapsus (15), il se reprend et délivre un « Heil Hitler » conforme au code. Second accroc dans le tableau, qui devrait nous mettre la puce à l'oreille. Mais non.

Le subordonné, raide comme il convient, annonce très sérieusement qu'un certain « Wilhelm Kuntze », convoqué, attend dehors. Il tend à son chef le dossier correspondant. Lequel, grave comme un chef, ordonne de faire entrer l'homme en question. Tout est fait, sauf le double errement initial du chef, pour nous faire penser que tout cela est du plus grand sérieux et que se joue pour celui qui va être reçu quelque chose de menaçant. Son nom appelé et répété par la garde nombreuse du couloir, Wilhelm Kuntze fait son entrée dans le bureau. Nous découvrons que, là encore, quelque chose ne cadre plus. Littéralement : il s'agit d'un garçonnet en uniforme des Jeunesse hitlériennes, et sa taille fait qu'il est *décadré*.

13. Il y en aura beaucoup d'autres dans le film, qui à la fois servent à marquer la place plus ou moins haute de celui qui les adresse, la distance à laquelle, sciemment ou non, il se tient du nom d'Hitler dans son salut, et par leur répétition toujours signifiante, décalée, intempestive, acquièrent valeur de gags et retournent le rituel en farce.

14. C'est chose connue que le caractère phallique du salut nazi, et généralement des saluts fascistes. Le curieux est qu'ici érection et raideur viennent – souvent – signifier le tardif « holà » mis par le corps nazi aux débordements d'une jouissance sacrilège (voir *infra*).

15. Lapsus, ou plutôt réaction inadaptée, erratique, de celui qui est tiré d'une profonde rêverie Dans le moment de sa vision, il est impossible de lire cette première incorrection du geste, et sa répétition corrigée, autrement que comme une bizarrerie dont on attend que la suite de la fiction la verse sans doute au compte de la psychologie du personnage. Mais une autre lecture, rétrospective, est possible : il s'agit bien en effet d'une répétition au sens théâtral, et le comédien (Joseph Tura) qui joue l'officier nazi attend que la scène commence (ou que les répétitions finissent : on verra plus tard un autre acteur-officier nazi protester qu'on le fait attendre des heures pour rien). Bâillement et mollesse seraient alors dûs à la situation de l'acteur et non au personnage. Nous aurions été témoins du hors-champ de la scène, du lancement de l'action, comme si le monteur avait oublié de couper les quelques mètres d'image qui précèdent le plein régime du jeu. Bien entendu cette hésitation, ce faux départ, ne sont là que pour inscrire, même si c'est à notre insu, la nature théâtrale de la scène. Pour, autrement dit, nous fournir, même si nous ne pouvons le saisir que dans l'après-coup, un indice de plus qui dénonce le leurre. Le film ne nous aura joués qu'avec les cartes mêmes qu'il aura mises en nos mains.

Gag, si l'on veut, dans la mesure où bien évidemment nous ne pouvions attendre, le codage de sérieux militaire et policier dominant, qu'un adulte. Mais, bien que très nettement marqué par la mise en scène et la mise en cadre, gag aussitôt barré par notre conviction inentamée de ce que nous avons affaire, sur la lancée de la voix *off*, à une *fiction sérieuse*, où cette sorte de gag n'apparaît pas possible. Nous dénions l'effet de surprise d'un « pourquoi pas en effet » qui autorise et normalise la situation, qui lui permet un débouché conforme à ce que nous attendons en ce moment de la fiction. Le chef se penche vers l'enfant et entame à son endroit une manœuvre de séduction si grossière, si maladroitement visible que là encore nous devrions, *nous*, résister à y croire. Il lui offre un « cadeau personnel du Führer » : un petit tank, un jouet (!) – ce qui, brusquement, renversant le démenti précédent, en rajoute un peu trop du côté *gamin* : ce sont plutôt de vrais fusils qu'Hitler offrait à ses jeunesses. Il lui demande en échange de dénoncer l'antinazisme de son père (16), ce que l'enfant fait bien volontiers. Et si cela nous gêne en effet, cette gêne confirme ce que nous attendions des pratiques inhumaines du nazisme. Même les enfants !

Un nouvel indice pourtant devrait nous mettre sur la piste du leurre qui, ici, se joue complètement de nous. L'enfant dit qu'il a entendu son père raconter une petite histoire sur Hitler. Intérêt manifeste et œillades de connivence des deux nazis, qui se penchent encore pour mieux entendre. *Nous aussi*, nous devenons très attentifs (effet de captation de tout début de récit). L'enfant commence la blague (« On a donné le nom de Bismarck à un hareng, celui de Napoléon à un cognac et celui de Hitler à... »). Mais c'est le subordonné nazi qui lui vole son effet (comme un acteur à un autre) en la terminant à sa place (« ... et celui de Hitler à un cochon ! » (17)). Nous ne sommes plus du tout, comme pourtant nous persistons à le croire, dans la vraisemblance d'un interrogatoire de la Gestapo. Et cela d'autant moins que le nazi, très content de lui, se met à rire de la (de sa) plaisanterie.

16. La scène évoque « Grand'peur et misère du III[e] Reich » de Brecht, et notamment le tableau 10 (« Le mouchard »). Et contrairement à *Hangmen Also Die !*, il y aura ici bien d'autres occasions de renvoyer, quant à la mise en scène et au jeu des comédiens, aux conceptions brechtiennes.

17. C'est le texte du moins de la version française. Dans la V.O. Hitler est comparé à quelque morceau de fromage, ce qui apparemment ne change rien au peu de drôle de la chute.

Le corps nazi divisé

Entre parenthèses, cette histoire n'est pas vraiment drôle, du moins son comique nous échappe-t-il. C'est qu'elle n'a pas pour fonction de faire rire les spectateurs mais bien celui, nazi ou donné pour tel, qui la raconte. Elle sera d'ailleurs répétée dans le film avec la même fonction de désignation de son narrateur : elle ne vaut qu'à se *retourner contre* celui qui la raconte (ou, comme ici, la termine). Car autant le narrateur apparaît satisfait de lui (la vanité est l'une des cibles privilégiées de la morale sans pitié de Lubitsch) et laisse éclater son rire, autant l'auditeur, lui aussi nazi ou donné pour tel – mais occupant une place *supérieure* dans la hiérarchie, – ne l'apprécie pas, s'en scandalise même au nom du Führer et réprimande sévèrement l'audace, *l'inconscience* de son subordonné. Aussi les divers nazis qui la racontent et/ou l'entendent sont-ils *visiblement déchirés* sur le coup entre la jouissance et la terreur du sacrilège. Nous le *montrent* les *effets de corps* assez violents produits alors par le jeu des comédiens : secousses et hoquets du rire, jubilation du narrateur, vacillement de l'auditeur près d'y succomber à son tour, sursaut surmoïque désespéré et figement brutal des deux corps dans une position de censure renforcée, cascade enfin de « Heil Hitler », mécaniques et conjuratoires, qui signent le refoulement actif du lapsus. Honteux et bouleversé, s'aplatissant aussitôt devant son supérieur, le narrateur fautif confesse qu'il ne comprend pas « comment ça lui a échappé ».

De tels effets de corps (nous en donnerons d'autres exemples), fréquents, soudains, irrépressibles : *ratés de la machine nazie*, se présentent donc comme des lapsus ou des *acting out* directement branchés sur le pulsionnel, et symptômes de l'autre mise en scène des personnages fictionnels sur l'autre scène de l'inconscient. Le narrateur et l'auditeur forment évidemment un couple par lequel le film représente le *sujet nazi* global comme *clivé*, conflictuel, et ce en dépit de la puissance du surmoi hitlérien. La mise en scène jouera donc une *division du corps nazi*, sa fragilité, sa menace constante d'éclatement et de décomposition. On se doute que cela a les plus grandes conséquences cinématographiques (pour la place du spectateur et les dispositifs d'identification ou d'inclusion) et *idéologiques* : il y a résistance au nazisme *jusque dans les sujets nazis eux-mêmes* ; les pulsions sont positivées ; la lutte contre le nazisme devient presque explicitement celle d'un déchaînement des pulsions et d'un libre jeu du désir contre toutes les censures (18). Mais cette positivité qu'on peut dire *progressiste*, libération contre répression, ne s'emportera pas sans que le spectateur en fasse lui aussi, et sinon dans son corps, dans sa place et son image, les frais.

Tout ceci, que nous voyons grâce aux effets de corps, nous échappe pourtant, nous reste relativement illisible et ne nous alerte guère sur la nature déjà critique, pour ne pas dire tout de suite *carnavalesque*, de la représentation du nazisme proposée dans cette scène. C'est bien sûr que nous sommes sur la lancée du leurre réaliste mis en place par la voix *off*. Nous censurons nous-mêmes les excès signifiants qui subvertissent alors la représentation, que nous supposons toujours être celle d'une fiction de l'explication, de la causalité rationnelle. La voix *off* nous démontrait que

18. Le nom d'Hitler est explicitement lié dans la fiction à une forme particulière de censure, la plus grave pour des artistes : la pièce que nous voyons répétée sera en effet interdite par le gouvernement polonais pour ne pas indisposer celui-là même qui en est le héros, Hitler... Si elle a pour résultat d'empêcher la pièce en question de se jouer, cette censure ne pourra pas interdire et même provoquera directement un autre jeu, une autre pièce : un *déplacement de scène* et de style, tel que le nazisme et Hitler se trouveront tout de même représentés, joués, mais autrement, cette fois, qu'avec le sérieux exigé d'abord par le metteur en scène Dobosch.

nous étions des spectateurs insuffisants en nous convainquant qu'elle ne l'était pas. Nous le sommes encore, insuffisants, puisque nous n'avons pas changé de point de vue sur elle.

Ce n'est pas faute à la fiction ni à la représentation d'ajouter à ceux déjà donnés un dernier et massif indice de ce que nous sommes sous le plein effet d'un leurre, de ce qu'il s'agit d'une *farce* où nous sommes seuls à être tenus par le sérieux. A peine le chef a-t-il fait ravaler à son subordonné son lapsus, et rétabli l'ordre nazi, que, comme appelé par l'énonciation de son nom dans l'association (19) interdite, s'annonce *off*, précédée du rituel des « Heil ! », l'arrivée dans la scène de Hitler lui-même. Les deux officiers et le garçonnet se figent immédiatement dans l'attitude requise et, majestueusement digne, entre la même figure d'Hitler que celle que nous avions reconnue dans les rues de Varsovie. Nouvelle, s'il le fallait, reconfirmation. Ce n'est plus affaire de croyance mais de certitude. C'est bien le même Hitler : Hitler est bien *le même*, cohérence du signe et du sens. Effet de reconnaissance qui nous assure que nous ne nous trompons pas au moment où le leurre triomphe, qui indique une vérité de la fiction au moment où va se révéler que tout ce qui est passé du film n'était qu'une construction mensongère à laquelle nous avons été assez naïfs, ou faibles, ou manipulables, pour nous laisser prendre.

Hitler attend un instant avant de répondre à l'enthousiaste « Heil Hitler » des trois personnages en scène avec lui. Ce bref moment est celui de notre aveuglement le plus complet. Puis, à sa façon de maître un peu lassé, il répond au salut : « Heil moi-même ! » (20). Nous serions tentés, crédules jusqu'au bout, de nous dire que c'est un peu fort, mais qu'Hitler après tout... Heureusement la fiction nous fait la charité de lever aussitôt le rideau sur le leurre et de ne pas nous laisser poursuivre. *Off*, d'une place de spectateur encore équivalente à la nôtre, une (nouvelle) voix proteste enfin : ce n'est pas possible ! En effet. Ce spectateur révolté qui pourrait représenter notre révolte manquante devant le leurre, est en fait, et *n'est qu'un metteur en scène*. Second metteur en scène, *in* celui-là. Il interrompt le cours de la représentation parce que « Hitler » a fait un *effet de distanciation* qui lui semble incompatible avec le sérieux réaliste du spectacle et, donc, avec le maintien du leurre qui nous aveuglait. Mais cette protestation contre la rupture du leurre est aussi, *pour nous*, ce qui effectivement la produit, met fin au leurre, nous réveille de notre hallucination.

Une leçon de représentation

Il s'agissait dans tout cela d'une représentation, d'acteurs, de jeu, de scène de théâtre et de répétition (21) d'un spectacle réaliste et politique sur le nazisme. Autrement dit : de rien que nous ne puissions avoir supposé au commencement même du film, rien que nous n'étions en mesure de savoir et que, de fait, nous n'attendions, avant de nous abandonner à la voix *off* et de lui faire confiance plus qu'à ce savoir initial, plus même qu'à notre regard. *Avant de la fantasmer comme celle, justement, du metteur en scène, du maître de la représentation.* Eh bien le second metteur en scène récuse maintenant le premier, même s'il se trouve qu'ils avaient tous deux la même conception de la mise en scène. Ou bien, si c'est *le même* metteur en scène, sa propre entrée en scène lui fait perdre l'autorité mystérieuse qu'il avait dans l'espace *off*. Sous notre regard, il ne nous représente plus automatiquement et s'expose à notre désaveu. Son apparition opère un dessillement, et comme la levée d'un refoulement qui nous force d'un coup à prendre nos distances avec ce pourquoi nous étions victimes de sa mise en scène.

Nous sommes maintenant en mesure de critiquer cette place où le leurre nous avait tenu, comme celle d'un spectateur trop passif, trop crédule, d'un désir de maîtrise sans risques ni travail. Nous venons de recevoir une véritable *leçon de représentation* qui nous fait d'un coup comprendre qu'il peut y avoir au spectacle un autre plaisir, et plus intense, que celui de l'illusion pleine : celui du *jeu* avec l'illusion, avec les représentations. C'est à quoi le reste du film va s'employer, maintenant que nous en connaissons la règle, *avec nous*. C'est en effet la matrice du film tout entier qui, en ces premières cinq ou six minutes, s'est installée : simulacre (qui le dit) et leurre (qui le cache), représentation première (institutionnelle) et seconde (fictionnalisée), fiction vraie et fausse sont devenus à la fois le « sujet » du film et sa matière, mais aussi les enjeux de notre rapport à lui : le champ d'expérimentation, de mise à l'épreuve et de plaisir du spectateur. Pour lui désormais, non plus une mais plusieurs places, instables, changeantes, jamais tout à fait gagnées, sans cesse *rejouées*. Etre spectateur? Certes, mais lequel? Et quel autre ne pas être?

J.-L. C. et F.G.

(A suivre)

19. Il est remarquable que le mécanisme de cette blague soit celui d'une *association de mots*. Les deux premiers couples (Bismarck-hareng et Napoléon-brandy) y sont des truismes, mais le dernier apparaît en revanche une trouvaille : comme si l'automatisme et l'évidence des deux premières associations induisaient un traitement équivalent du nom d'Hitler, permettant d'éviter la terreur sacrée qui s'y attache et de lui associer « librement » n'importe quel autre nom – pourvu qu'il soit dégradant.

20. Ce gag est aussi, en toute logique, une ultime reconfirmation d'identité. Qui peut mieux que l'intéressé nous dire qu'il est lui-même ? La figure que nous avions reconnue comme celle d'Hitler, et dont la voix *off* nous avait confirmé l'identification à ce nom, vient à son tour redoubler ces reconnaissances successives. La boucle est complète : quel doute résisterait encore à cette accumulation de désignations cohérentes et répétitives? Sauf qu'alors on est au comble de l'inflation et que cette insistance à ressasser le même devient d'un coup plus que suspecte : s'il doit le dire lui-même, ça n'est pas si vrai. Le gag, le rire tiennent à ce basculement soudain d'une évidence en évidence contraire. L'excès se renverse en absurde. Le trop de pertinence tourne à l'impertinence. Mais ce rire irrationnel qui fait exploser le leurre, met aussi fin à un certain ordre de la représentation et déréalise complètement les personnages en scène, réduits au statut de pantins : d'où la nécessité de ressaisir immédiatement la scène vacillante, de refictionnaliser la rupture, de faire surgir de l'*off* absolu un nouveau personnage qui, au moins pour un temps, donne l'effet d'une maîtrise (le metteur en scène), et conjure le risque qu'avec le leurre ce soit la représentation tout entière qui s'écroule.

21. C'aurait pu être, au lieu d'une répétition, une représentation en bonne et due forme de la pièce. Mais la mise en abyme n'en aurait pas fonctionné comme ici. Répétition signifie en l'occurrence possibilité (effectuée d'ailleurs) d'interruption, de rupture, de retour en arrière. Si, par hypothèse un simple travelling-arrière avait dévoilé la nature de décor théâtral du bureau de la Gestapo, situé le jeu sur une scène de théâtre et celle-ci devant une rampe et une salle, l'effet d'emboîtement d'une scène dans l'autre aurait été produit, ainsi que le choc du dédoublement. Mais cette discontinuité aurait été contredite et sans doute finalement annulée par la continuité de l'action représentée. Ici, ce n'est pas seulement le leurre qui tombe, c'est l'action qui s'arrête avec lui. Bien qu'il n'y ait spatialement qu'une seule scène de théâtre, par le fait de la mise en abyme elle se divise en deux : une moitié récusée comme espace du leurre, l'autre investie comme lieu du dévoilement. La représentation, à la lettre, change de camp.

LE MAILLON CENTRAL

(ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE BEAUVIALA. 4)

(suite du n° 287)

Jean-Pierre Beauviala. Caractéristique du langage cinématographique, ce pouvoir de jongler, de jouer, avec les images et les sons synchrones et non synchrones. Une image plusieurs sons ; un son plusieurs images. C'est un attribut fondamental du montage et du mixage en cinéma, dont pourra aussi bénéficier plus tard le montage vidéo quand de notables progrès auront été accomplis sur les bancs de montage. Mais pour l'heure, seul le montage-film te permet d'avoir aisément, pour un son, plusieurs images, et pour une image, plusieurs sons. Et ces bandes peuvent glisser les unes par rapport aux autres, soit par décalage global dans le temps, soit tout simplement par suppression et rajouts avec de la colle et des ciseaux.

Cahiers. *Ce fameux marquage en clair que tu gardais pour la fin, j'imagine qu'il va dans le sens de cette exigence. Peux-tu nous expliquer comment ça marche ?*

Beauviala. Lorsqu'il s'agissait pour moi, il y a dix ans, de filmer avec une image et plusieurs sons synchrones, j'ai été forcé d'imaginer l'installation dans chaque appareil – dans la caméra et dans le ou les magnétophones – d'une horloge très précise. Ces horloges indiquent toutes la même heure, minute, seconde, de telle sorte que, quel que soit le moment de mise en route de la caméra ou du magnéto au cours de la journée, s'inscrive le moment exact de tel événement, tel bruit, telle parole. Outre l'horloge, il fallait installer dans la caméra un dispositif d'affichage qui impressionne sur le bord du film des chiffres lisibles à l'œil nu, et dans le magnéto un modulateur qui enregistre, sur la piste de synchro de la bande 6,25, des signaux codés que l'on puisse ensuite traduire en temps, et afficher, à la relecture. Au moment du repiquage de la bande 6,25 sur la bande magnétique 16 perforée, on reporte la modulation et on imprime, avec une machine à écrire automatique, les chiffres du temps sur le bord de la bande, entre les perforations. On se retrouve donc au montage avec des bandes images et des bandes sons, qui comportent à intervalles réguliers (toutes les secondes), une suite de chiffres lisibles à l'œil nu.

Il suffit donc au monteur, d'aligner les bandes porteuses des mêmes nombres devant les têtes de lecture et de projection, pour synchroniser ses rushes. Ce système apporte pas mal d'avantages aux preneurs de sons et d'images sur le terrain :

- *plus de clap à faire pendant le tournage;* qu'on le fasse en début ou en fin de prise, le clap introduit toujours un instant critique qui crée une rupture de concentration et d'attention chez les participants et acteurs; tu n'es plus l'homme qui tape sur le micro, faisant taire la continuité sonore, avec des annonces technardes du style « Mort atroce, 2, troisième »;

- *plus besoin d'étiqueter les boîtes de films et de bandes magnétiques;* le tournage peut se faire dans la plus grande confusion, la plus grande pagaille, chaque bobine développée et imprimée reprendra sa place dans la chronologie;

- *réduction du gaspillage au repiquage du son synchrone,* puisqu'il devient possible de ne faire repiquer que les parties repérées par les minutes et secondes de départ et de fin de plan image;

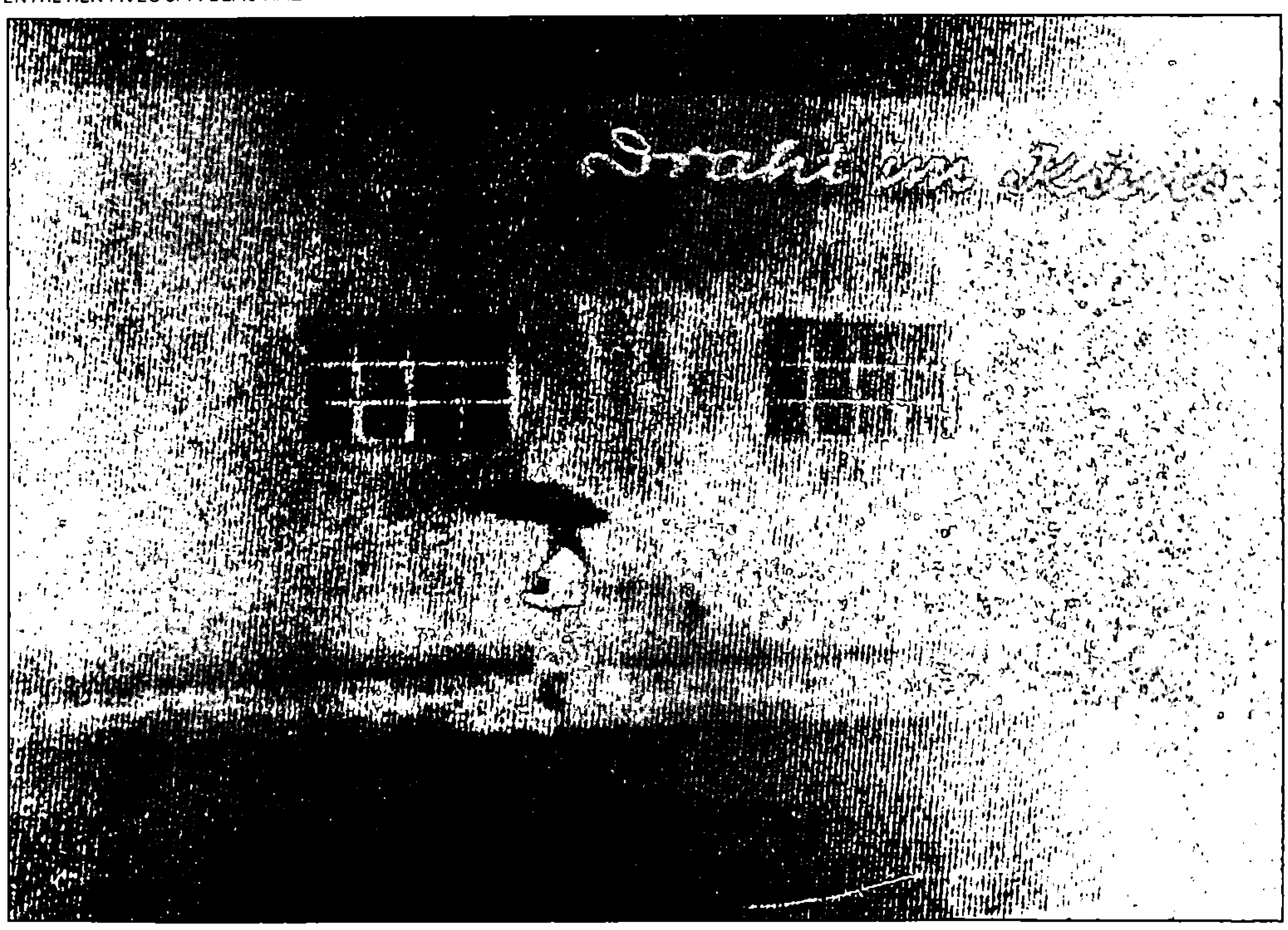
- *ça permet de rendre physiquement indépendantes les prises de sons et d'images,* aussi nombreuses soient-elles au même moment et sur le même terrain.

Mais là où le système est le plus particulièrement réjouissant, c'est au cours du montage :

- *lorsqu'on veut faire des essais de découpage image sur des scènes tournées en son synchrone,* on n'est plus obligé, afin d'être sûr de retrouver la synchro après, de découper aussi la bande son à la même longueur;

- *puisque tout morceau de film de plus d'une seconde porte sa référence temporelle,* cela veut dire que les petits bobinos son et image n'ont plus à être considérés comme paires inséparables, mais comme des éléments autonomes, qu'on peut à tout moment réaccoupler si on le veut, même intérêt que la vie à deux, chacun ayant sa propre habitation.

Savoir que tu vas pouvoir retrouver ta synchro quand tu en auras besoin, pouvoir tourner à plusieurs caméras et raccorder leurs images sans problème (chaque appareil a son numéro propre inscrit à côté du temps), mélanger les sons concomitants issus de lieux éloignés, c'est très important, ça, demander au montage tout ce qu'il peut donner, pouvoir tripoter, jouer du temps tellement plus simplement qu'avant.



« La raréfaction, c'est vider le photogramme des informations saturantes, au profit de l'audition des sons et de la perception du temps » (*Le Fiancé, la comédienne et le maquereau*, de J.-M. Straub et D. Huillet).

Cahiers. Cela incite donc au travail de montage?

Beauviala. Oui, rendre à la matière filmée le temps que les ciseaux lui ont enlevé, inscrire physiquement dans les écheveaux de chutiers la cinématique enfuie, cela ne t'incite pas du tout à la facilité, ni à la logomachie vidéote, mais au contraire à mieux maîtriser l'écoulement du temps.

Cahiers. *Est-ce que ce système va se généraliser? Est-ce que les autres constructeurs proposent des systèmes identiques?*

Beauviala. En Allemagne et en France, les grands labos d'études de l'IRT et de TDF (1) ont travaillé aussi sur le marquage du temps, mais sous forme codée; c'est-à-dire qu'au lieu de mes petits chiffres de bord d'image, ils proposent des barres aussi lisibles que l'adressage des PTT. C'est bon, ça, pour les machines automatiques qui augmentent le rendement, mais ce n'est pas exactement ce que souhaite un monteur amoureux de son métier ! Moi j'étais en désaccord total avec eux, mais un peu maigre avec le petit Aäton pour imposer mes vues; jusqu'au jour où, paradoxalement, J. Besson, responsable technique de TF 1 (un des plus gros producteurs de films en France), nous a demandé de sortir, et vite, le marquage en clair de notre lente couveuse.

Cette présentation a mis le feu aux poudres. Eclair et Arri, pour vendre des caméras à TF 1, sont obligés de copier l'organisation du message en clair que nous avons définie. Ce qui est dur à avaler pour eux, car ils avaient signé un accord avec l'IRT, selon lequel ils adoptaient le standard codé allemand. Mais on peut maintenant espérer que, grâce à la puissance de TF 1, il n'y aura qu'un seul standard entre nous trois.

Cahiers. *En somme, ce marquage du temps en clair, cela conforte la position dominante, au montage, du film par rapport à la vidéo? On a l'impression que pour toi, l'important c'est le montage-cinéma, pourtant tu nous parlais au début de la grande supériorité de la vidéo quant à la manipulation des images après tournage.*

Beauviala. Attention, je n'ai pas dit la supériorité vidéo, j'ai parlé de la supériorité du *traitement électronique,* ce qui est différent.

Dans le traitement après tournage, j'avais désigné :

- d'une part le travail sur les temps relatifs des images et des sons (montage et mixage);

- d'autre part le travail sur les photogrammes.

Ce que je tiens à répéter, c'est que le montage et le mixage selon la technique multibandes du cinéma, est, pour l'instant, (surtout avec le marquage temps) à la fois plus facile et plus riche que le montage sur bandes vidéo. La raison en est qu'il

n'existe pas encore, en vidéo, l'équivalent de la mise à disposition *immédiate* de petits bouts de plans *permutables.*

Tant que les constructeurs de vidéo ne feront pas une machine comportant 10 ou 30 petits disques d'accès instantané pour chacun des plans qui peuvent composer une séquence, on ne peut rien faire de comparable à ce que donne l'association d'un chutier et d'une table de montage.

Pour moi, la table de montage vidéo idéale, ce serait un enregistreur-lecteur à N disques, où tu transférerais un à un tous tes plans, qu'ils durent 30 secondes ou 10 minutes - à chaque plan, un disque. Tous les disques tourneraient en permanence, tu pourrais faire appel à n'importe quelle image du plan sur son disque, tu essayerais toutes les combinaisons que tu voudrais, en sautant d'un disque à l'autre en plein vol. Ton chutier, ce serait ta pile de disques; *mais ça c'est du montage vidéo-fiction.*

Le film de cinéma, outre sa supériorité au montage, a aussi un énorme avantage dans le maillon central, c'est qu'il se prête très bien au travail sur photogramme.

Cahiers Un. *Tu nous avais dit qu'effectivement le traitement électronique des photogrammes peut permettre de passer aisément d'un support à l'autre : du 16 en 35, de la vidéo lourde en 16, du super 8 en vidéo-cassette; qu'il n'y a plus continuité entre le support de prise de vue et le support de diffusion; que chaque situation appelle un support préférable, peux-tu nous donner des exemples?*

Cahiers Deux. *Est-ce qu'avant, tu ne pourrais pas préciser ce que tu veux dire par travail sur photogramme? Tu avais dit que tu reviendrais sur ce que tu appelles la raréfaction.*

Beauviala. La raréfaction et la distorsion.

Il se trouve que très souvent, en particulier à cause de l'apport de la couleur, les photogrammes sont devenus beaucoup trop riches d'informations inutiles; le cerveau a une capacité limitée de traitement de l'information. Quand tu montres à l'œil une image à grand angle de prise de vue, à haute définition et très polychrome, tu satures très vite cette capacité de traitement. Cela se constate très fréquemment quand on compare une photo en couleurs et une photo en noir et blanc de même cadrage; on perçoit bien mieux les rapports entre les gens et les choses sur le noir et blanc; les photos d'Isis sont à cet égard très révélatrices ; on parle de l'abstraction des films en noir et blanc, le regardeur s'y trouve moins assommé, le cerveau garde plus de disponibilité pour traiter les valeurs, les images et les sons.

Ferme les yeux, les sons et les odeurs en prennent de la finesse, et puis tu as le temps de penser.

Donc il est important de pouvoir raréfier l'information apportée par les images, en jouant sur un ou plusieurs des paramètres constitutifs du photogramme : par exemple diminuer l'échelle des valeurs, ce qui aplatit l'image et la rend très douce (*Vie privée* de Louis Malle), désaturer les couleurs (*Une journée particulière,* de Ettore Scola), supprimer quasiment la couleur (*Le Miroir,* de Tarkovsky), noyer les détails fins dans le grain (*News From Home,* de Chantal Akerman), ou même les supprimer (*Numéro deux* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville); il est à l'inverse possible d'augmenter les contrastes et la saturation des couleurs, au point de supprimer toute modulation intermédiaire et d'accentuer la délinéation au détriment des demi-teintes. En somme, la raréfaction c'est vider le photogramme des informations saturantes, au profit de l'audition des sons et de la perception du temps (les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet).

La distorsion maintenant. Lorsque tu filmes en cinéma de terrain, tu es souvent obligé de rapporter des sortes de chromo, et là, il faut non seulement raréfier, mais aussi distordre. Quand tu es dans un studio et que tu es Tarkovsky, tu peins les murs, les meubles et les acteurs; quand tu es Antonioni, tu repeins les arbres et les champs; mais quand tu es toi, filmant dans la rue telle qu'elle est laissée par le service de la voirie, tu as moins de liberté. Dans la vie, ta vision balaye l'espace et ton œil focalise successivement de très petits espaces; le cerveau analyse les choses les unes après les autres, les couleurs et les valeurs jamais ne se heurtent sur l'image mentale que tu en as. Un disque rouge sur un mur gris-bleu le matin dans la rue, tu ne le vois pas; tu fais une photo, et tout à coup ce disque rouge prend une importance excessive sur le photogramme, car il s'y trouve intégré dans le même plan que le reste. Que faire? Electroniquement tu tires ce rouge sur un terre-de-Sienne : distorsion, et te voilà content. De la même façon, toi Serge, je te vois dans l'ombre noire, et toi Jean-Jacques, assis en pleine lumière. J'ai deux partis offerts : soit je n'ai d'yeux que pour toi, Serge sombre, et toi Jean-Jacques tu es surexposé dans ma tête; alors je te délaverai, je t'éliminerai sur mon photogramme; soit je vous accorde à tous deux la même importance, mon œil va de l'un à l'autre en corrigeant sa pupille, alors je ferai un masque électronique, et sur le film, vous serez tous deux de valeur quasiment identique. Donc, partant de la même prise de vue en cinéma de terrain, je pourrai, après distorsion électronique sur photogramme, signifier deux choses différentes, comme dans le cinéma de fiction.

Cahiers. *Ce genre d'opérations que tu décris, raréfaction et distorsion, c'est ce que l'on fait en photo chimique depuis toujours, pourquoi le traitement électronique?*

Beauviala. En photo, oui, mais de moins en moins depuis que la photo en couleurs se répand; seuls quelques très rares fanatiques du labo couleur s'y adonnent. C'est très cher en temps et en produits. Sur les films de cinéma, c'est encore plus difficile. Il y a bien encore quelques Nuytten qui travaillent leurs éclairages et les pieds de courbe, le flashage et autres astuces; les labos, qui pour des sommes folles tripotent le tirage, mais c'est un luxueux artisanat. Seuls les gens qui font des films publicitaires à gros budget s'adonnent systématiquement à ce genre de sport. En cinéma de terrain, tu n'as bien souvent ni le temps, ni l'argent, ni la place pour préparer tes éclairages, fignoler tes contrastes, coller des gélatines sur les lampes; c'est déjà bien assez d'avoir à cadrer et à composer un hors champ acceptable, pourquoi ne pas reporter à plus tard ce genre de travail, très analogue à celui du montage, et que le traitement électronique rend relativement aisé et peu coûteux.

Cahiers. *Tu vas donc avoir à fabriquer une nouvelle machine qui n'existe pas?*

Beauviala. Il faudrait que quelqu'un réalise cette table de montage, raréfiante et distordante : là encore le film sera plus à son aise que l'image vidéo. Car en vidéo, l'information est

déjà passablement raréfiée par le 625 lignes et la faible dynamique, mais ce n'est pas forcément cette information-là que tu voudrais perdre.

Par contre, imaginez ce que ce serait de partir d'un original sur film monté : l'analyser sur un télécinéma à très haute définition, 1500 lignes par exemple, distordre et raréfier l'information en direct sur le signal électrique (sans enregistrement sur magnétoscope dégradant), puis de l'écrire par un kinéscope à laser directement sur film de copie positive. C'est à la fois pouvoir améliorer la définition par accentuation électronique, corriger les défauts de courbe sensitométrique, éliminer le bruit dû au grain, raréfier ce que l'on veut, distordre à l'envi les valeurs et les couleurs et enfin modifier les cadences images si besoin est.

Incidemment je signale que « Image Transform », aux USA, est très avancé dans cette voie du traitement d'images électroniques, que les Japonais ont d'ores et déjà le kinéscope à laser à haute définition pour copies positives, et qu'enfin Jean-Christophe Averty a pas mal débroussaillé le terrain en vidéo lourde aux Buttes Chaumont.

Cahiers. *Et le super 8 là-dedans, c'est le parent pauvre?*

Beauviala. Dès qu'on se met à parler de super 8 avec des professionnels, on entend un pot-pourri de propositions qui ne lui laissent aucune spécificité, sinon celle de pallier aux insuffisances des autres formats : la cherté du 16 mm, la lourdeur et la fragilité de la vidéo couleur. Des semi-professionnels comme les animateurs d'ateliers super 8 ne tiennent même pas compte du fait que plus d'un million de caméras sont disponibles chez l'habitant, préférant revaloriser leur travail en impulsant la réalisation de produits finis, étrangers au mode d'utilisation de la plupart des amateurs.

Pourquoi vouloir reproduire le 16 mm professionnel avec des moyens qui n'y sont pas adaptés, sinon dans le même but que les fabricants d'objets « comme papa et maman » qui usent de l'inexpérience des enfants pour les préparer à mieux respecter les professionnels? Comment ne pas admirer tous les navets qui passent en salle ou à la télévision, lorsqu'on a essayé plusieurs fois sans succès de bâtir un film?

Il n'y a que deux façons de faire du cinéma, l'une c'est par le temps longuement distillé sur le terrain, l'autre c'est par la fiction attachée à l'inquiétude d'un auteur, et le super 8 me paraît particulièrement bien adapté à la première façon : comme on partage les olives noires et le pastis avec des amis, on échange le super 8, même s'il est tout juste assemblé et non pas travaillé comme une œuvre de fiction. Pourquoi les films de famille sont-ils ennuyeux? C'est qu'ils ne montrent la plupart du temps que les enfants et les activités de loisirs, comme si rien d'autre n'était intéressant dans la vie de ceux qui les ont faits. L'expérience qu'a faite Susan dans un quartier du 13e arrondissement où elle habitait montre bien que le film convivial peut être un moyen d'expression caché, donc à jamais protégé de tous les censeurs.

Cahiers. *En somme, tu prétends que le film de famille peut devenir politique, alors qu'il n'a jusqu'à présent concouru qu'à la reproduction du système de société en place ! Par quel stratagème espères-tu convertir les répétitifs pères de famille en zélateurs d'une cause quelconque?*

Beauviala. C'est exactement la stratégie de la bande à Gatti que j'expliquerai tout à l'heure. Je voudrais terminer avec l'aventure de montreur d'images de Susan qui, elle aussi, ouvre des possibilités de transformer les films-sur-les-enfants-que-j'ai-faits en *films-de-la-place-où-je-suis;* tu sais, ces lettres à un destinataire connu : tu es seul, tu es chez toi, tu fais le film de la place où tu es; tu observes ta famille, tu observes ton lieu de travail, ton corps, l'usure de tes godasses, la chute de tes cheveux, oui, le temps de ta vie entière, ta façon de vivre, les belles gueules alentour, les discours de tes amis; enfin disons tout ce qui fait usage du temps, c'est ça le cinéma.

Cahiers. *C'est exactement la publicité que font les vendeurs de vidéo : plus besoin de vous déplacer, il suffit d'envoyer une cassette !*

Beauviala. Oui, mais cela ne sera valable pour tout un chacun que dans une quinzaine d'années, lorsque le matériel vidéo couleur sera plus fiable, plus léger et moins cher qu'aujourd'hui. Justement, Susan a essayé les deux dans son quartier, et le super 8 est apparu très nettement supérieur pour l'usage convivial qu'elle voulait en faire. C'était dans un quartier promis à la démolition par les très mobiles carnassiers de l'immobilier. Il y avait une sorte de remugle dans la population, les habitants se demandaient : sera démoli, sera pas démoli? Sera déporté, sera pas déporté? Susan connaissait assez peu ses voisins de quartier. Elle s'est baladée avec une caméra super 8, et pour lier contact avec les gens, elle montrait un certain nombre de photos 24 x 30 qu'on avait faites l'un et l'autre dans ce quartier, une sorte d'inventaire des rues, des maisons, des cours, des jardins. C'était une sorte d'entrée en matière. Elle donnait les photos aux gens, qui disaient : « tiens, mais c'est la maison de madame machin, ça lui ferait plaisir ». Susan éventuellement demandait : « est-ce que... j'ai une caméra super 8... est-ce que je peux filmer votre magasin, atelier, logement ou ferblanterie? » Elle revenait huit jours après avec ses bobines et son petit projecteur sous le bras (c'est l'intérêt du super 8, en attendant d'avoir le magnétoscope super léger et l'écran passif dont on parlait), et projetait son petit mickey. Comme c'était un film, ça permettait effectivement aux gens à qui il était destiné de demander aux voisins de venir : « venez voir un film de cinéma ». Ça permettait de parler différemment du quartier; beaucoup de gens ont trouvé qu'en couleurs et dans la perspective du cinéma, leur maison avait une bonne gueule. Enfin, ça donne une vision différente de l'espace, différente en tous cas de celle donnée par la télévision nationale, et du coup ça revitalise un peu l'amour qu'on a pour son lieu d'habitation. C'est un antidote à la propagande des promoteurs. Susan demandait aux gens qui venaient voir le film : « est-ce que je peux faire de même chez vous, est-ce que je peux filmer aussi avec vous? » Elle se contentait de mettre bout à bout les cassettes sans montage, juste un assemblage. C'était plus un instrument de travail sur la perception de l'espace du quartier qu'un produit diffusable.

Cahiers. *C'était fait en single system?*

Beauviala. Non, c'était muet, et justement je pense que cette absence de son a permis de ne pas tomber dans les travers du cinéma direct ethnologique ou social qui viole la parole de l'instant présent en la transformant en discours public. Au contraire, le bout à bout de Susan ne peut pas être diffusé, quand bien même elle l'aurait voulu, parce qu'il n'a aucune signification en dehors du lieu où il a été tourné. Pour lui donner du sens - et ce serait alors le faux sens trop classique du cinéma direct, il faudrait le monter en lui volant le son récupéré



Enclosures, de Nan Hoover, vidéogramme de 20 minutes, noir et blanc, 1974. Photo Koos Baay.

après les projections. Le film deviendrait proposition pour une pédagogie de l'espace, risquant d'être pris comme modèle de travail, alors même qu'il occulte sa partie la plus importante : l'établissement de véritables relations humaines.

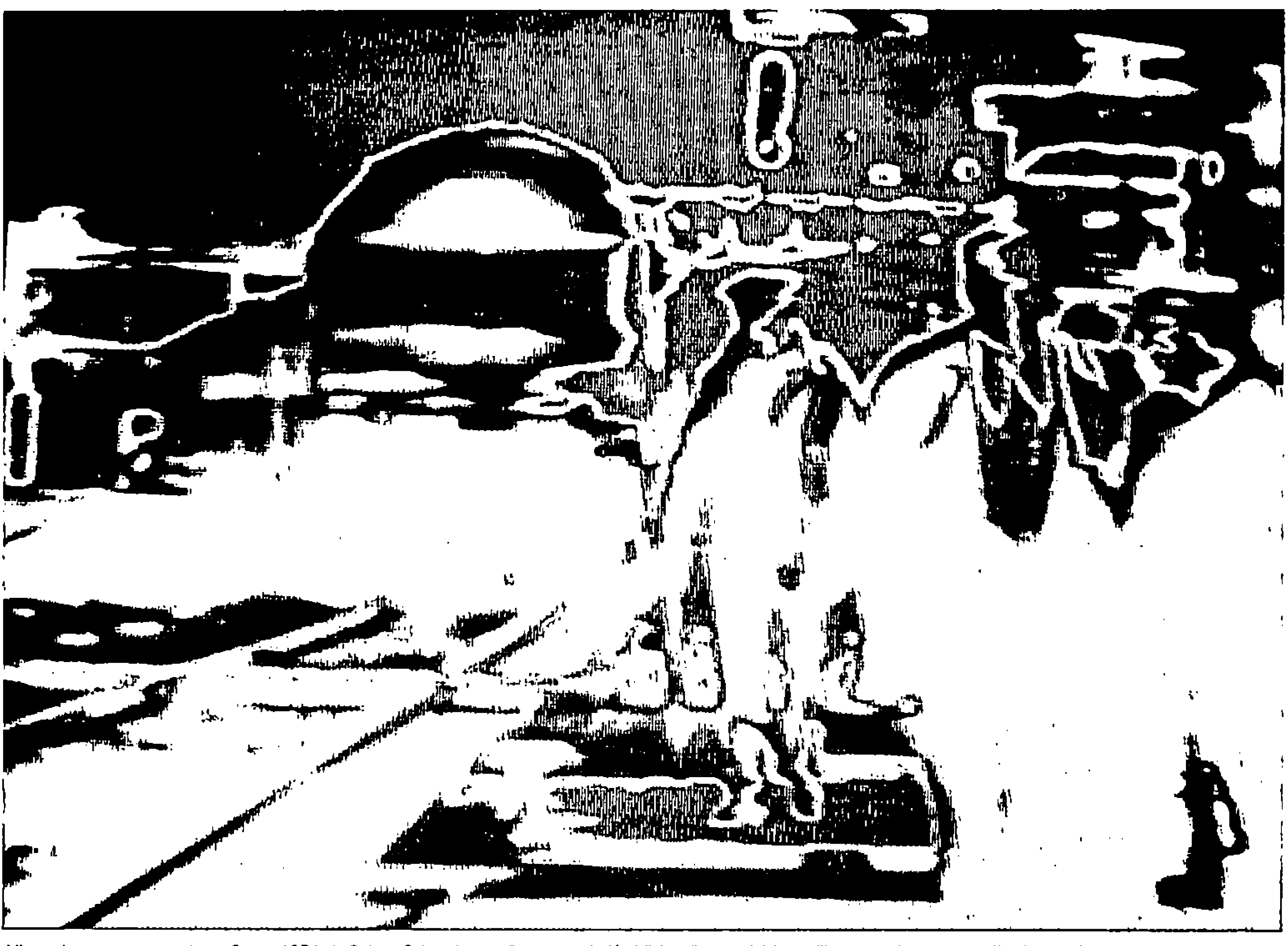
Cahiers. *Ne disais-tu pas toi-même que cette expérience est, sinon un modèle du moins un mode exemplaire de l'utilisation du super 8 ?*

Beauviala. Oui, c'est pour moi une des deux façons honorables de faire du cinéma, *l'œuvre lentement distillée,* une réflexion sur ce que l'on cherche. Ça c'est le cas où tu es seul. Quand tu es en groupe, tu es obligé de concentrer ta réalisation dans le temps. Tout le monde rassemblé le temps du tournage, le preneur de son, le caméraman, l'acteur, le faux acteur, les gens chez eux, l'éclairage, les déplacements, le matériel, l'hôtel, tout ça, ça coûte cher, faut donc que ça aille vite. Ça c'est le cinéma professionnel de terrain, peu importe le matériel, tu peux très bien te comporter en « pro » avec du matériel à 5 sous dès lors que tu concentres le temps. Il te faut de la technique et des techniciens pour compenser le manque de temps, et bien souvent cela donne des films de cinéma direct façon reportages-télé bâclés et superficiels.

Cahiers. *Tu interdis au super 8 tout autre mode d'utilisation que celui du film lentement distillé de la place où tu es? Tu parlais de Gatti, comme d'un autre mode possible, c'est pourtant bien du cinéma professionnel qu'il fait !*

Beauviala. C'est vrai qu'ils utilisent du matériel professionnel, et que Claude et Stephan, ont des connaissances de techniciens semi-professionnels, mais ils ne tournent pas comme des « pros », en temps comprimé, justement parce qu'ils ne cherchent pas la rentabilité à tout crin, ou plutôt si, une rentabilité différente, pas celle du produit fini, mais celle que leur travail peut apporter aux personnes avec qui ils filment. Et de fait ils tournent des films de fiction qu'il leur importe de réussir avec ceux qui les co-imaginent.

S'ils ne tournent pas en super 8, c'est que d'une part, leurs financeurs demandent un produit vidéo diffusable sur les antennes nationales, et que d'autre part, à entendre Hélène, ils considèrent la vidéo comme un lien organique entre eux et les gens qui inventent les films, alors que le cinéma leur apparaît comme le réduit fermé du savant hors du monde. Je pense que cela vient des expériences douloureuses de Dante avec les producteurs du cinéma lourd, et de l'immaturité du matériel super 8 il y a quatre ans. Mais il me semble que leur démarche pourrait très bien s'accommoder des machines actuelles du super 8, ce qui aurait pour avantage subsidiaire de laisser derrière eux des gens vraiment maîtres de l'instrument.



L'Invitation au voyage, couleurs, 9 mm, 1974, de Robert Cahen. Image d'un train coloriée à l'aide d'un synthétiseur d'image couleur par la « sélection de niveau ». Photo : Robert Cahen

Je trouve que la chaîne super 8 est maintenant bien adaptée à ces deux modes de cinéma honorable, parce qu'elle a la possibilité d'enregistrer l'image et le son relativement bien sans trop de compétences techniques; la pose est automatique, le film encaisse les contrastes mieux que toute vidéo, et les caméras sont autrement plus légères et plus fiables. Tu peux effectivement filmer pendant très longtemps, ça coûte pas trop cher, et ce qui te reste à faire, c'est d'assembler en quelque sorte les bouts que tu as faits. A ce moment-là, le single system s'impose, image et son sur le même support, mais à condition que l'enregistrement du son se fasse au même niveau que l'image, de façon que, lorsque tu coupes l'image, tu coupes le son qui va avec. C'est-à-dire que tu élimines complètement les complications qui t'embrouillent quand le son qui correspond à une image est 18 photogrammes plus loin.

C'est en fonction de cette utilisation simple, que je trouve spécifique au super 8, que j'ai demandé au CNAAV (aujourd'hui OCAV) de nous aider à faire les études d'une chaîne super 8 fondée sur un minimum de manipulations techniques. On appelle ça le SAIL. Un original avec le son en face de l'image, une table d'assemblage simple, et transfert direct du film fini sur cassette vidéo pour une diffusion fiable. En plus, quand tu recopies un film super 8 sur bande vidéo, tu peux améliorer la qualité d'image avec la machine à raréfier et distordre dont j'ai parlé tout à l'heure : une copie vidéo, plus belle et plus signifiante que l'original ciné.

Bon, je suis un peu fatigué après ces deux jours sous l'arbre à palabres. Si je ne vous ai pas convaincus du film lentement distillé, pour finir je peux tout de même vous donner la recette du gratin dauphinois. Ce serait le minimum.

Il faut couper les pommes de terre en tranches fines, les laver, les sécher, les placer dans un plat ovale en terre tout simple, les couvrir de lait et de crème fraîche. Tu mets un petit oignon coupé; auparavant il a fallu passer à l'ail le fond et les bords. Tu sales, tu poivres, tu mets de la noix de muscade éventuellement. Tu passes au four, cuire lentement, et quand tu manges, c'est... à condition d'avoir des pommes de terre poussant dans le sable. (FIN).

(Propos recueillis par Alain Bergala, Jean-Jacques Henry et Serge Toubiana, à Grenoble, novembre 1977).

1 IRT : Institut für Rundfunk Technik; TDF : Télé-Diffusion de France.

Freaks : Le repas de mariage

TOD BROWNING ET « FREAKS »

PAR JEAN-CLAUDE BIETTE

Tod Browning, né en 1882 dans le Kentucky, quitte à seize ans le domicile familial et ses études et s'engage dans un cirque. Il joue ensuite au théâtre et figure pour la première fois dans un film en 1913. On peut le voir notamment dans la partie moderne de *Intolérance* de Griffith auprès de qui il est assistant. Il écrit dans l'ombre ses premiers scénarios et tourne son premier film en 1917. Il aura jusqu'en 1922 pour assistant, acteur de complément et script-girl, Léo McCarey. Mystérieusement, cinq ans après son quarante-sixième et dernier film, *Miracles For Sale*, un numéro de « Variety » annonce la mort de Tod Browning. Il meurt en fait, oublié, en 1962.

On peut dire qu'il découvrit Lon Chaney qu'il fit jouer jusqu'à sa mort dans huit films entre 1925 et 1929. Bela Lugosi semble l'avoir moins heureusement remplacé. Souvent auteur de ses scénarios ou au moins de ses synopsis, Tod Browning fut d'abord un auteur : pour lui, mettre en scène consistait à matérialiser un certain type d'histoires dont les personnages sont presque toujours des aventuriers, des marginaux, des gens atrophiés ou qui ont des facultés extraordinaires, des vampires, bref des personnages dont la présence immédiatement inquiète ou menace le monde « normal » et par conséquent fait drame. Il y a dans toute son œuvre des thèmes, des constantes dramatiques, des obsessions préalables à une pensée du cinéma. Ce n'est pas, comme chez beaucoup de cinéastes hollywoodiens, le travail de mise en scène qui a le pouvoir un peu magique de faire valoir certains éléments diffus d'un scénario : tous les éléments sont déjà en place dans le scénario et Browning est toujours parti de sa vision du monde. Il ne tient pas à s'en écarter. Comme Stroheim. Et ce n'est pas un hasard s'ils travaillèrent ensemble au scénario des *Poupées du diable*, peut-être le plus grand film de Browning.

Freaks(1) est le cinquième film parlant de Browning, mais en cette année 1932, le cinéma parlant est encore trop proche du cinéma muet pour ne pas en conserver les structures essentielles. Tout entier situé dans un cirque qui est censé exhiber ceux que le titre nomme, *Freaks* ne retient de la parade proprement dite et montrée que la scène d'ouverture (et l'avant-dernière scène) dont tout le film constituera le flashback.

L'intrigue d'un film intéressait peu Browning, pour autant que ce genre de désintérêt pût être consenti dans le cadre du cinéma hollywoodien. Tout le travail de ce cinéaste portait sur ce qu'on appelle en américain la « characterization » : il considérait que l'intrigue devait être comme le résultat naturel de ces « characters ». *Freaks*, qui constitue une sorte de somme théorique (2) parmi les quarante-six films de Browning (autant que la méconnaissance de son œuvre et la lecture des résumés nous permette de le deviner et de le prétendre), présente un éventail de toutes les possibilités d'anomalies physiques (3) et ne cesse de les confronter, au cours des scènes du film, à des personnages « normaux » qui vivent à côté d'eux dans le cirque. L'histoire est celle de quelques règlements de comptes monétaires, sexuels et langagiers. Plutôt que de raconter les scènes, il est intéressant d'énumérer les personnages et de préciser ce qui les lie et ce qui les oppose. Parmi les « freaks » (4), tous cherchent l'amour ; un certain nombre, détestés en cela par les ouvriers « normaux » du cirque qui trouvent cette affection déplacée et ridicule, sont couvés par l'amour maternant de leur directrice, Madame Tetrallini. Les sœurs siamoises sont successivement courtisées par un bègue puis par un homme poli, timide et sentimental, tandis que la femme à barbe, à la grande joie des « freaks », met au monde un bébé. Ceux-là ont à charge d'incarner dans le film la fantaisie et même le comique (alors que Phroso, le clown qui simule pour un numéro la disparition de sa tête dans son corps enfermé dans un vêtement trop grand quand on lui tape sur la tête, ne suscite que la gêne). Mais en fait il y a six personnages principaux : Hercule le dompteur (5), Cléopâtre la trapéziste, Phroso, donc, le clown, Vénus, et enfin Hans et Frieda, les nains fiancés. Après le prologue où un présentateur annonce aux visiteurs ce qu'ils vont voir, en précisant, phrases-clés du film : « Vous pourriez être l'un d'entre eux » et : « Si vous en offensez un, vous les offensez tous », la ronde du désir commence, alors qu'elle est déjà finie. Car tout le film est le flashback de la mutilation de Cléopâtre désignée par l'annonceur, cachée à notre regard qui n'y aura droit qu'à la fin du film, et qui n'est signalée pour l'instant que par le cri et l'évanouissement d'une visiteuse.

Le nain Hans est amoureux de Cléopâtre, grande trapéziste blonde. Hercule, le dompteur, apparaît aussitôt, dans la même séquence, comme l'amant *possible* de Cléopâtre. La naine Frieda, fiancée à Hans, souffre : elle l'aime et sait que cet amour pour la grande femme blonde est voué sinon à l'échec, du moins à la souffrance et aux sarcasmes. Le clown Phroso pour le moment n'apparaît pas. Dès que Cléopâtre comprend que Hans brûle de désir pour elle, elle se met à jouer le jeu et com-


Freaks and Children

mence l'escalade d'une demande d'argent de plus en plus grande jusqu'à accepter le mariage dès qu'elle apprend que Hans a fait un riche héritage. Parallèlement, Vénus, douce jeune femme qui aime Hercule le dompteur, se révolte contre cet homme qui lui prend le peu d'argent, sans doute, qu'elle gagne et la tyrannise, et le quitte. En allant vers sa roulotte, elle se confie au clown Phroso qui est prêt à l'aimer et à la protéger (il lui parle cependant d'une opération qu'il a subie et dont nous ne saurons rien...). Cléopâtre, de son côté, n'attendait que cette rupture (dont la mise en scène nous a déjà donné l'indice dans la présentation de Cléopâtre puis d'Hercule), pour attirer chez elle Hercule. Amants, mais aussi complices, ils vont manipuler Hans pour obtenir par le mariage sa fortune. Hans s'aveugle et n'écoute pas les avertissements de Frieda. Le repas de noces a lieu et tous les personnages du film sont rassemblés autour d'une immense table installée sur la piste même du cirque sans spectateurs (sinon ceux du film). Cléopâtre commence alors à verser à petites doses du poison à son mari, tandis que tous les « freaks » boivent, font la fête et se passent une grande coupe remplie d'une boisson banale mais sacrée qui permettrait symboliquement à Cléopâtre d'être reçue dans leur communauté. La phrase scandée : « Nous l'acceptons parmi nous », suivie de quelques syllabes aux sons magiques, déclenche chez Cléopâtre, surexcitée et ivre, le hurlement répété du mot *freaks* (6) à leur adresse. Elle les chasse brutalement, mais à partir de là Cléopâtre sera poursuivie jusqu'à la fin du film par la présence muette, isolée ou en groupe, des amis de Hans qui ont vite découvert qu'elle veut l'empoisonner. Ils la laissent faire le temps qu'elle croie en sa victoire totale. Vient alors la scène célèbre de la nuit d'orage où tout se résout. Le cirque, avec toutes ses roulottes, roule vers sa prochaine étape. Hercule va vers la roulotte de Vénus pour tuer son ancienne amie qui le menace de dénoncer ses machinations criminelles à la police. Phroso averti par Frieda rejoint Hercule. La lutte violente, l'orage, la pluie, les éclairs, tout affole les chevaux et les roulottes versent. Tout le monde se retrouve dans la boue, sous des trombes d'eau. Hercule est atteint par un couteau « freak » au moment où il va étrangler Phroso, tandis que Cléopâtre est poursuivie dans les bois, blessée et réduite à la forme d'une femme-tronc dont le cri excède l'humain et dont un fondu nous amène l'image et le son situés dans le lieu et l'atmosphère du prologue avec le présentateur. La scène finale, dont nous publions ici le découpage avec les principaux photogrammes, nous montre ce que deviennent les quatre autres personnages. Hans, riche et seul, refuse de voir et de parler à qui que ce soit, mais Phroso, forçant l'interdiction du domestique, s'avance avec Vénus et... Frieda. Tandis que Phroso et Vénus vont se cacher derrière un grand fauteuil en riant, Frieda rejoint Hans. Ils s'étreignent (7).

Le génie très particulier de Tod Browning consiste à ordonner chaque scène de *Freaks*, qui est né au début du parlant, autour d'un mot-clé qui participe à la fois de l'*intrigue* (dans la relation étroite établie entre les désirs amoureux et le désir de l'argent) et du *sentiment* de répulsion ou de sympathie que les personna-



Hercule et Cléopatre

ges « normaux » du film éprouvent à l'égard d'êtres différents d'eux, mais que souvent un plan ici rassemble dans le même espace. Et ce mot-clé est répété soit à l'intérieur de la scène, soit d'une scène à une autre. Quelques exemples : dans le domaine où les roulottes du cirque se sont arrêtées, le garde-forestier se plaint à son maître de la présence de monstres. Celui-ci va trouver Madame Tetrallini et s'entend répondre que ce sont des *enfants*. Rassuré par l'emploi de ce mot, le maître des lieux s'éloigne et Madame Tetrallini attire contre elle effectivement, pour nous spectateurs, ces freaks désormais baptisés *enfants* (pris ici au sens explicitement évangélique). Ou encore : le bègue se plaint que sa belle-sœur siamoise ait souvent envie de changer de place. Il hésite dans son reproche, hasarde le mot « excuse » mais rectifie par le mot « alibi » que le bégaiement lui fait en partie redoubler : d'une part « alibi » est le mot juste, d'autre part la syllabe finale doublée (bye-bye), qui donne le sens d'adieu, ou au moins d'au revoir, en est la traduction *affective*. Autre scène : Joséphine-Joseph, homme en sa moitié verticale gauche et femme en sa moitié verticale droite, habillé + e d'un côté en homme, de l'autre en femme, suit, en silence, comme un fantôme, Hercule qu'elle aime (8). Hercule, exaspéré, lui envoie un coup de poing, en disant : « Et voilà pour ton œil ! ». Sans que l'on sache lequel, mais avec le message implicite que ce regard mixte ou, dans le meilleur des cas borgne, mérite châtiment. Ailleurs : quand Frieda vient voir Hans pour le mettre en garde contre Cléopâtre, toute la scène repose sur l'emploi du mot *happy* (heureux) et quand aussitôt après Frieda va supplier Cléopâtre de ne pas abuser Hans, c'est le mot « fortune » qui culmine dans la scène et qui articule la révélation d'un secret.

Les autres mots-clés du film sont : plaisanterie, rire, monstres, empoisonné, imagination. On peut certainement en trouver d'autres. Et quand l'orage et la violence éclatent, il n'y a plus de place que pour les cris (avec la musique lancinante reprenant le thème du pâtre de « Tristan et Yseut » de Wagner, qui a fonction de menace mais aussi d'expression de souffrance).

Chaque mot-clé qui cimente une scène est à peu près comme une métamorphose de l'intertitre du cinéma muet. Mais pas seulement, car les différentes intonations sous lesquelles se présentent ces mots comptent au moins autant que ces mots. Ce que Tod Browning conserve du cinéma muet c'est tout un art, qu'il a, lui comme d'autres, mis au point, qui consiste à disposer des acteurs dans un cadre. Mais de toute évidence l'harmonie gestuelle et le naturel n'ont rien à faire dans ses films et surtout pas dans *Freaks*. Il conduit les acteurs vers une théâtralisation très particulière : il fige leur jeu juste le temps qu'il soit perçu par le spectateur plutôt comme *posture* dramatique que comme allure naturelle qui exprimerait un mouvement plein et sans faille. Ici de telles *postures* (ces positions dans un même cadre de deux personnages « hétérogènes », ou encore ces directions de regards quand le corps d'en face les déséquilibre), qu'elles soient liées à la difformité ou à la conformité, cessent, par leur

relativité même, d'être des états naturels avec traduction visible et irrécusable d'une intériorité universelle. Elles peuvent être en effet à tout moment imitées, tournées en dérision, et même, comme par l'effet de la vengeance finale, transsubstantiées (« Vous pourriez être l'un d'entre eux ! »), mais ce qui les désigne, les dévoile et établit entre elles une hiérarchie, ce sont les *mots* qu'elles finissent par émettre avec toutes les colorations passionnelles possibles, et particulièrement les mots-clés de chaque scène (certaines pourtant n'en comportent pas tandis que d'autres en font entendre plusieurs et qui s'opposent) qui révèlent chez un personnage si et de quelle façon il se constitue par rapport à l'amour (qui se traduit également ici par l'indifférence à la norme) ou par rapport à la possession (qui se traduit ici par la haine pour ce qui d'abord physiquement – autrement dit en la présence physique des « acteurs » avec ce trouble des corps mixtes ou doubles qui brouillent les messages d'amour et défient les appellations – et seulement ensuite socialement s'écarte de la norme). Ces mots sont dits : acceptés par les corps d'en face ou au contraire violemment refusés.

Tod Browning, par son obstinée construction cinématographique autour du rapport visuel et dramatique entre ce qui est tenu pour monstrueux et ce qui est la norme, réalise dans *Freaks* (et dans une façon encore plus complexe et mystérieuse dans *Les Poupées du diable*), un véritable théâtre de déguisements, de perte d'identité, de métamorphoses qu'il avait si bien réussi avec les films muets interprétés par le miraculeux acteur qu'était Lon Chaney, où la norme confrontée à d'aussi puissants masques en sort esthétiquement et moralement percée à jour, bafouée et, en fin de compte, exorcisée. Telle est en tout cas l'émotion la plus forte que provoque tout le cinéma de Browning. Si Browning part d'une forme quelconque d'indignation, nous ne pouvons que le supposer : ses films imposent un relativisme permanent des grandeurs et des proportions, ainsi qu'un défi à quiconque d'y avoir le dernier mot. Si Cléopâtre emploie des intonations enfantines pour parler à Hans, à leur tour Hans et Frieda imitent la voix sucrée de Cléopâtre. Et, à l'exception d'une relation amoureuse dont la mise en scène de *Freaks* prouve l'authenticité ou d'une solidarité charnelle, sans béquilles idéologiques, comme hors-langage, tout rapport entre un personnage et *son autre* passe ici par un malentendu qui met en relief, cinématographiquement (par l'intensité phonique et par l'idée-boomerang liée au mot-clé ou intertitre), la fonction magique du langage (à la fois piège et baume : freaks/children).

Mots magiques (amplifiés donc par le cinéma parlant et sonore) jouant contre et avec toutes sortes de métamorphoses gestuelles, spatiales et vocales, sont les formes universelles (dans la stricte technique cinématographique) employées par Browning pour incarner et (pour reprendre l'expression de Vecchiali) *mettre en crise* les scénarios souvent rocambolesques qu'il imaginait et que l'industrie hollywoodienne était bien contente, somme toute, de le voir produire film après film. Contrairement à la plupart des cinéastes hollywoodiens, qui sont sans descendance réelle, c'est l'extrême singularité de la vision du monde de Tod Browning qui, peu à peu et avec la nécessité économique d'en administrer des preuves matérielles indiscutables (9), affirma son être de cinéaste. C'est en cela qu'il est, sinon moderne, du moins notre contemporain.

J.-C. B.

NOTES

1) « Freaks » signifie « monstre », « phénomène ». Le film s'appelle en français : *La Monstrueuse parade.*

2) Alors que tous ses films qui mettent en scène une anomalie ou une monstruosité (ou quelque chose faisant fonction de), sont joués par des acteurs, grimés, déguisés, arrangés, mutilés ou diminués par des truquages, dans *Freaks*, Tod Browning semble dire, vingt-cinq ans avant Rossellini : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » Il dirige les « freaks » d'un cirque comme des acteurs. Comme des acteurs, ils sont physiquement et moralement préparés à être exhibés. Mais le sens même de cette exhibition n'est pas le même chez les uns et chez les autres c'est là-dessus que porte l'admirable travail quasi-théorique de Browning.

3) Citons : les femmes à tête d'épingle (Phroso leur promet des chapeaux avec de jolies plumes) ; l'homme-tronc (qu'on voit allumer son cigare avec sa bouche et se mouvoir comme un oreiller à bascule) ; une femme sans bras (qui boit avec le pied), les sœurs siamoises ; l'androgyne vertical, Joséphine-Joseph ; les nains, très différenciés les uns des autres ; la femme à barbe et son mari, plus le bébé... etc.

4) Il faut noter que Tod Browning endosse en quelque sorte le caractère injurieux du film pour lui-même, comme en 1960 Pasolini racontant l'histoire d'un *accattone* (mendiant), comme tel rejeté socialement mais aussi et surtout comme personnage de maquereau pauvre, tacitement exclu de toute représentation cinématographique. A côté d'une même violence, il y a chez Browning, comme chez Pasolini et Mizoguchi, un très fort sentiment de compassion pour ceux qui sont exclus et rejetés.

5) On remarquera la transformation opérée par Browning sur la connotation mythique du nom des trois personnages principaux. Cléopâtre n'est plus une femme amoureuse de héros, mais une calculatrice méchante, Vénus n'est plus la beauté féminine triomphante, mais une femme fragile et rejetée, quant à Hercule, il n'est ici l'auteur que de travaux strictement musculaires qui restent presque tous hors-champ, et les seuls exploits dont il parade au cours du film sont criminels.

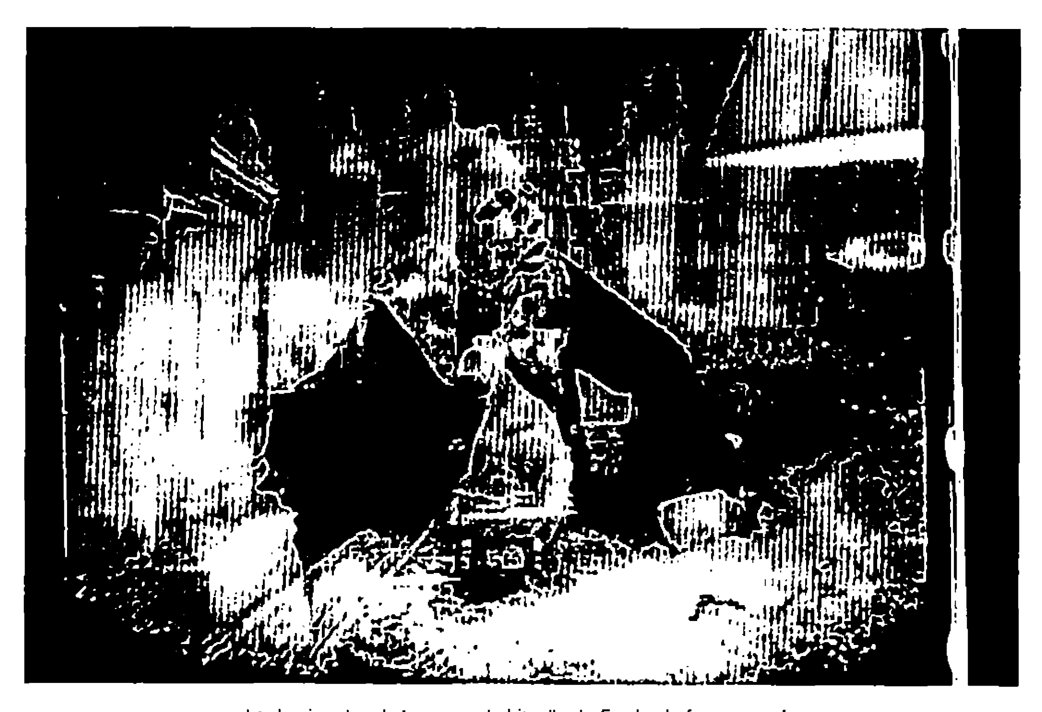
6) Il y a chez Cléopâtre, outre la frayeur d'entrer dans la communauté des « freaks », celle de devoir faire l'amour avec Hans en qui elle voit – et elle ne manque pas de le dire – un bébé...

7) Dans la version qu'on peut voir dans le circuit « Action », il ne reste malheureusement que le dernier plan et la fin de l'avant-dernier, qu'on ne pouvait d'ailleurs pas voir auparavant. Mais ces quelques secondes, presque muettes, font l'effet d'un happy-end plaqué, alors que dans son déroulement complet la scène ne semble pas du tout inférieure au reste du film. Le film dure soixante minutes environ, mais certaines sources indiquent à l'origine quatre-vingt dix minutes. La M.G.M., peu coutumière de films aussi forts, aurait-elle fait couper des scènes, comme plus tard en 1935, elle demanda à Browning, paraît-il, de replâtrer d'une histoire policière une histoire de malédiction vampirique provoquée par un inceste père-fille qui aurait, sans cela, été le sujet principal de *La Marque du vampire* ? (Note de J.-C.B.). Sur ces différents points, voir page suivante. (N D.L.R.)

8) Browning montre ses personnages en train de plaisanter sur le double sexe : le bègue dit à Hercule que c'est Joséphine et non Joseph qui l'aime, mais puisqu'une scène nous montre le visage d'une des sœurs siamoises s'éclairer pendant que l'autre est embrassée, il est probable que l'autre moitié de Joséphine, c'est-à-dire Joseph, est concernée par l'élan amoureux de sa moitié féminine, et qu'Hercule entrevoit furtivement cette possibilité On voit à quel stade de régression familialiste en est arrivé le cinéma américain, et pas seulement, de nos jours...

9) Cette idée de *remake* - Tod Browning refit plusieurs de ses films –, on la trouve aussi chez Cecil B. DeMille, Howard Hawks, Marguerite Duras et surtout chez Yasujiro Ozu.

AU DELA DE LA DERNIERE IMAGE DE « FREAKS »



Le dernier plan de la version habituelle de *Freaks* : la femme poule.
(Les trois pages qui suivent présentent des images du happy end imposé par Thalberg, perdu puis retrouvé)

L'épithète « légendaire » est attachée à *Freaks* depuis de nombreuses années. Si on a toujours parlé de *Freaks* comme d'un film maudit, dès sa sortie, cela est également dû aux gens qui ont présidé à la production du film en 1932. Deux noms entrent en conflit : Tod Browning et Irving Thalberg. L'année précédente, le premier avait achevé son *Dracula*, sa première collaboration avec Thalberg. Jusqu'à présent aucun travail sérieux sur l'œuvre de Browning n'a été publié. Quant à Thalberg, le Monroe Starr de Fitzgerald, il est immortalisé à la MGM par le Irving Thalberg Memorial Building.

Le film fut montré la première fois à New York et à San Francisco en février 1932 et eut, à l'époque, une carrière courte mais active. Les critiques furent plutôt inégales et le succès du film au box-office varia considérablement d'une ville à l'autre. On savait que Thalberg avait haï le projet. Peu de temps après sa sortie, le film fut retiré de la distribution et refit surface de temps à autre pendant les trente années qui suivirent, jusqu'à ce qu'il soit montré au Festival de Venise et redistribué en Angleterre en 1963. Depuis lors, le film a connu une popularité toujours grandissante. Il est considéré, aujourd'hui, comme l'un des films les plus importants de Browning.

L'histoire mouvementée du film lui-même rend parfois difficile d'en suivre tous les fils. Les incertitudes semblent surtout concerner sa longueur qui paraît avoir considérablement varié durant les quarante-cinq ans qui ont suivi sa sortie initiale aux U.S.A. Des scènes, à certains moments, ont été rajoutées ou ôtées.

La production entière du film se déroula dans le plus grand secret dans les studios de Culver City. Profitant de la vague de succès du film d'horreur, Thalberg s'intéressa de près à la production. Il semble donc qu'après la preview du film en 1932, il soutint que le film était trop « dur » et qu'il fallait lui rajouter une nouvelle fin. Bien que le script original de cette scène n'ait pas été perdu, la scène tournée fut égarée pendant longtemps et ce n'est qu'aujourd'hui que, retrouvée, elle peut être présentée au public.

D'autres scènes qui faisaient partie du film de 1932 ont été perdues et seront peut-être retrouvées un jour. Disons tout de suite que ces scènes étaient plus explicites quant au sort d'Hercule. Le film jouant sans cesse sur le thème de la castration (corps mutilés, déformés), il semble étrange et comme le résultat d'une censure que, dans les copies actuelles du film, on laisse Hercule dans la scène où il hurle à l'approche des membres de la troupe armés de couteaux et d'autres instruments coupants. La copie originale comprenait un retour sur Hercule à la fin du flashback. On voyait Cléopâtre dans sa fosse, changée en femme-poule, et on voyait Hercule chanter quelque part avec une voix de fausset, impliquant sa castration par les autres freaks.

La séquence qui suit n'a figuré dans aucune copie normalement distribuée depuis 1932. Elle n'a jamais été vue depuis cette époque. Elle dure 1 minute 24 secondes après la fin habituelle du film où l'on voit Cléopâtre caquetant dans sa fosse. Le passage d'une scène à l'autre se fait par un fondu enchaîné.

Fabrice Ziolkowski

Plan 1

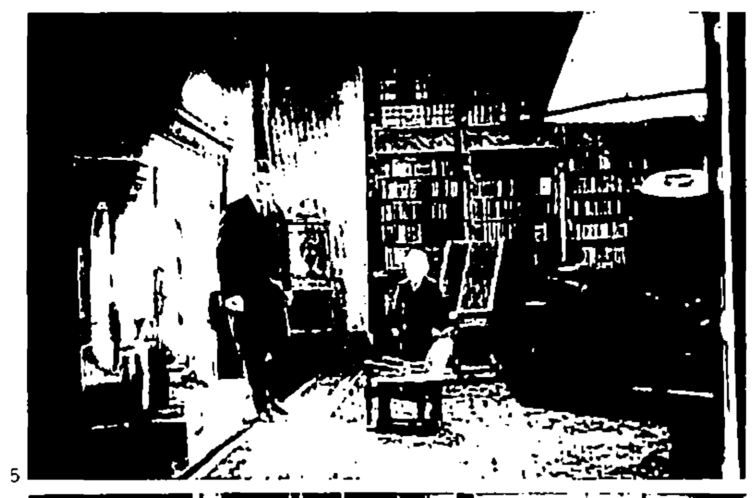
16 secondes 1/2, caméra fixe

Domestique : Ils insistent pour vous voir, monsieur.
Hans : Pendant toutes ces années, je n'ai vu personne.
Ne vous l'ai-je pas dit ? Renvoyez-les.

1



2



5

Plan 2

13 secondes 1/2

Hans : Je ne veux voir personne
Domestique (à Phroso) : Pardon monsieur, mais vous ne pouvez pas entrer
Phroso : Ah non ?
Domestique : Non monsieur, j'ai des ordres
Phroso : Essayez de m'en empêcher !
Domestique : J'ai mes ordres
Phroso : Je suis entré, non ? (à Hans) Oh si, tu le peux Hansy mon vieux. Il y a quelqu'un que tu dois voir

6



9



10



Plan 4

9 secondes

Frieda : S'il te plait, Hans, ne sois pas fâché. Vénus et Phroso ont été si gentils pour moi.

13



14



4



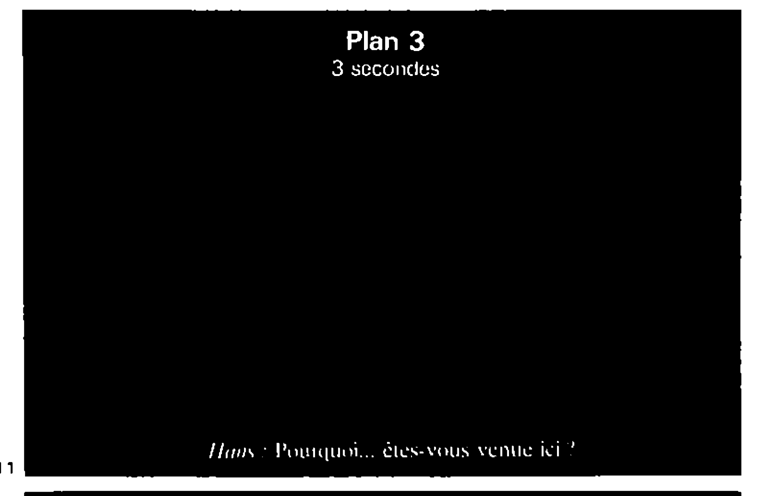
3



7



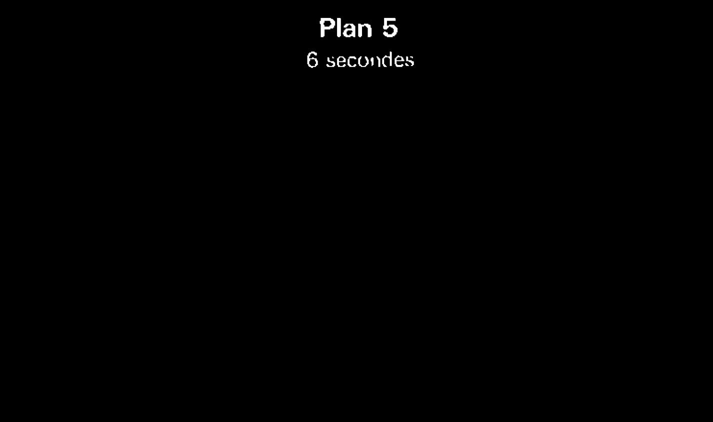
8



11



12



15



16

Plan 6
25 secondes

Frieda. Mais Hans, tu as essayé de les empêcher.
Ce n'était pas ta faute.
Non, ne pleure pas. Hans viens vers moi, Liebchen. Ne pleure pas, Hans.

17



18



19



20

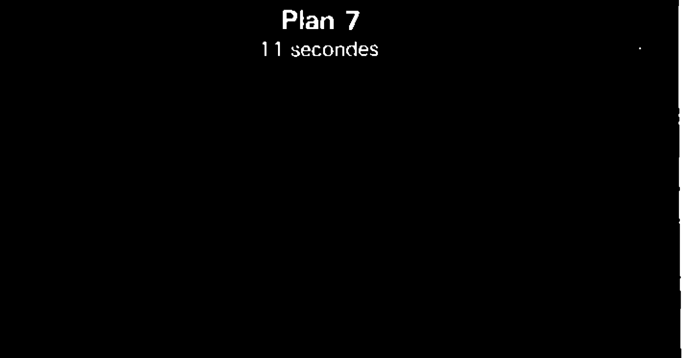


21



22

Plan 7
11 secondes



Frieda. Ne pleure pas ! Je t'aime ! Je t'aime !

23



24

LE CINEMA DANS LA TELEVISION

ENTRETIEN AVEC PATRICK BRION

Patrick Brion choisit les films et établit leur répartition sur FR3. C'est à lui que nous devons les cycles et les hommages à des cinéastes et à des interprètes : Mankiewicz, Maurice Tourneur, Sjöström, Clark Gable ou Greta Garbo. Au « Cinéma de Minuit », chaque dimanche soir, Brion lui-même, sans emphase, annonce au milieu de quelles conjonctures de production est né le film que nous allons voir.

Plus discret et moins connu, son rôle de programmateur d'ensemble des films sur la chaîne FR3.

Sur ce choix et sur cette répartition, il s'explique et expose les nombreux problèmes : notamment, on le verra au cours de cet entretien, ceux qui concernent d'une part la conservation des films, et l'établissement d'une Histoire non pas du Cinéma, mais d'abord des films, d'autre part ceux tous récents des rapports de la télévision et du cinéma, assurément plus violents, parce qu'ils concernent deux industries qui ignorent les moyens de s'entendre.

Rappelons que Patrick Brion fut, avec environ dix autres fervents du cinéma américain dans les années 55-60, un rassembleur obstiné de toutes les informations concernant la production, la réalisation, l'interprétation, et la distribution des films (collections de photos et d'affiches). On lui doit, notamment aux Cahiers du Cinéma *bon nombre de filmographies. En travers des Histoires officielles qui n'entérinent que trop souvent le choix de la grande critique officielle de chaque époque, le travail de Patrick Brion, qui se poursuit aujourd'hui sur FR3 et explore d'autres productions que celle des U.S.A., constitue une méthode empirique qui peut permettre aux spectateurs aussi de produire et de hasarder leur propre histoire du cinéma.*

Le Cinéma de Minuit : choix des cycles, des films, des auteurs

Cahiers. *Quel est le critère selon lequel tu choisis tel cinéaste ou tel cycle ?*

Patrick Brion. On parle du Cinéma de Minuit ou de la programmation en général ?

Cahiers. *Je parle du Cinéma de Minuit.*

Brion. Il y a d'abord quelques « impedimenta » que le Cinéma de Minuit traîne avec lui et dont on est obligé de tenir compte au départ.

D'une part, nous avons un quota de films français qui est de 30 % et qui nous a été demandé par la profession cinématographique, un quota que nous respectons scrupuleusement.

Il y a d'autre part, le fait que, malgré l'envie que nous aurions de passer plus de films muets, nous sommes bien obligés de constater que c'est ce que le public tolère le moins bien; c'est manifestement en diffusant des films muets que les indices sont les plus bas. Or, il est tout de même utile pour toute émission, même pour une émission de ciné-club qui passe tard, d'être regardée.

Passer une succession de films muets serait la condamner rapidement à une espèce de disparition.

Un autre problème est celui plus précisément de la sélection des films qui sont choisis lorsqu'on s'attache à des carrières comme par exemple celles de Rosi, Walsh ou Renoir.

Il n'est pas intéressant de programmer dans le Cinéma de Minuit, par exemple pour Renoir *La Grande illusion* ou *La Bête humaine* qui sont des films parfaitement diffusables à 20 h 30 et dont nous avons besoin pour respecter notre quota de films français qui est de 50 % dans ces cases-là.

La Grande illusion étant un film commercial, sans que ce mot ait naturellement le moindre aspect péjoratif dans ma bouche, ce n'est pas la peine de le mettre à 22 h 30 et de « brûler » une case du Cinéma de Minuit (il n'y en a que 52 par an) pour passer un film qui trouve tout normalement sa place à 20 h 30.

De la même façon si un jour on fait un cycle Francesco Rosi, on n'y trouverait ni *Cadavres exquis* ni *Lucky Luciano* qui peuvent très bien passer à 20 h 30.

Pour les cinéastes américains tels que John Ford, Raoul Walsh, Howard Hawks, il y a énormément de films qui existent déjà dans nos stocks en version française; il serait évidemment beaucoup plus intéressant de voir *La Prisonnière du désert* et *Seven Women* en anglais, mais à partir du moment où ils peuvent être diffusés à 20 h 30, il est inutile de les reléguer dans le Cinéma de Minuit.

Tout cela rend l'organisation des cycles évidemment assez difficile.

L'intérêt du Cinéma de Minuit est de passer soit des films dont il n'y a plus de copie en France ou qui ne passent jamais - c'est le cas par exemple de *L'avventura*, film extrêmement connu mais qu'on ne voit jamais, qui n'a pas été programmé à Paris depuis très longtemps, soit des films de cinéastes moins connus, ou au contraire des films, moins connus de cinéastes renommés comme par exemple *Break up* de Marco Ferreri qui est passé il y a quelques semaines et qui est finalement un film très rare.

J'ai d'ailleurs été frappé par le fait que le lendemain de sa diffusion, deux salles de cinéma nous ont téléphoné pour nous demander où nous nous étions procurés la copie du film.

Les « impedimenta » de la programmation de 20 h 30 sont en revanche beaucoup plus rares.

Au quota obligatoire de 50% de films français, s'ajoute le fait que nous devons éviter au maximum les films en rediffusion et les films en noir et blanc et choisir des films « grand public » destinés à rivaliser avec le programme des deux autres chaînes.

Tout cela finit par faire souvent une équation quasi-algébrique difficile à équilibrer.

J'essaie de donner à la programmation du Cinéma de Minuit un aspect kaléidoscopique en diffusant des films qui me semblent être importants ou avoir marqué l'Histoire du Cinéma, même si parfois – et cela est tout à fait normal – il y en a quelques-uns qui ne représentent pas du tout ce qui m'intéresse le plus.

Ce à quoi j'ai toujours tenu dans le Cinéma de Minuit, c'est à diffuser – comme je l'avais expérimenté quand je m'occupais du Ciné-Club de la Deuxième chaîne jusqu'à janvier 1975, jusqu'à l'éclatement de l'O.R.T.F. – tous les films à l'intérieur d'une programmation par cycles, parce que je crois pédagogiquement que le cycle a une excellente vertu qui est de relier les films les uns aux autres.

Il est manifeste qu'en voyant consécutivement 5 films de Borzage, on parvenait à établir un lien précis entre ses 5 films, tandis que si on avait vu ces films à raison, par exemple, d'un par an, cela n'aurait donné aucune idée.

Dans l'ensemble, les cycles sont formés de 5 à 6 films.

Le cycle consacré à Maurice Tourneur a été, par sa longueur, une exception malheureusement mal comprise par la presse, beaucoup mieux heureusement par le public.

Je crois que ce qui a été très curieux dans le cycle Tourneur et ce qui a d'ailleurs sans doute dérouté certaines personnes, c'est que pour la première fois à la télévision, au lieu de donner un cycle « prédigéré » (« voici les 4 meilleurs films »), nous donnions aux spectateurs la possibilité de choisir eux-mêmes les films qui leur semblaient les meilleurs, de dégager eux-mêmes les lignes de force de la carrière de Tourneur, avec ses points forts, ses films mineurs, aussi cela nécessitait sûrement un véritable travail de cinéphile auquel le public n'est pas toujours habitué.

Tirage des copies. Audience des films en fonction des horaires de programmation

Cahiers. *Quelles sont les copies que tu passes au Cinéma de Minuit? S'agit-il de copies récupérées chez les distributeurs, de copies d'exploitation?*

Brion. De toute façon nous faisons toujours tirer une copie neuve des films que nous achetons.

C'est toujours une copie neuve – ce qui explique qu'elle soit en très bon état – qui est diffusée, c'est dire que si parfois, elle est en moins bon état, s'il y a des rayures ou s'il manque des scènes, cela indique précisément l'état actuel du négatif, et c'est d'ailleurs d'autant plus inquiétant.

Quand on voit une copie qui est rayée au Cinéma de Minuit, c'est que le négatif est rayé. Ce sont toujours des copies qui viennent d'être tirées - toutes neuves - jamais des copies d'exploitation.

Cahiers. *Et elles ne servent qu'une fois, elles sont archivées?*

Brion. Malheureusement non. Après la diffusion ou la fin du contrat, les copies sont rendues aux distributeurs; elles ne sont jamais gardées par la télévision.

Sur le choix des films qui passent au Cinéma de Minuit, je voudrais ajouter quelque chose : nous essayons d'être le plus « œcuménique » possible et de passer aussi bien des films américains, des films muets allemands, des films italiens ou des films français ; mais en ce qui concerne le cinéma français récent, en gros le cinéma de jeunes auteurs, il est exact qu'il n'a pas été tellement représenté au Cinéma de Minuit parce que chaque fois que nous avons eu la possibilité de passer un film français qui soit un film d'auteur récent pouvant toucher le public, nous avons toujours essayé de le mettre à 20 h 30 et non pas de le repousser à 22 h 30, ce qui constituerait à nouveau une espèce de ghetto puisqu'en ce qui concerne le cinéma français, le problème de la langue ne joue évidemment pas.

Il est évident qu'un film muet ne peut pas passer à 20 h 30 et avoir de l'audience. Toutes les expériences que nous avons faites l'ont prouvé et c'est exactement la même chose pour un film en version originale, tandis qu'un film français qui peut être diffusé à la télévision, nous avons essayé chaque fois de le passer à 20 h 30 plutôt qu'à 22 h 30.

L'année dernière par exemple, pendant le troisième trimestre, nous avons consacré un cycle au cinéma français des années 68-74.

Cahiers. *Il s'agissait de films vus très rarement...*

Brion. C'est ça. D'ailleurs cela a très mal marché. Mais les films ont fait cinq fois ce qu'ils auraient fait à 22 h 30. Donc ce n'était pas complètement inutile.

Cahiers. *Et puis souvent, ils ont été plus vus en une soirée que pendant toute leur carrière commerciale.*

Brion. Si on prend l'exemple du film de René Gilson *La Brigade*, il a dû être vu d'un coup par 8 millions de personnes, ce qui est fabuleux tout en étant pour la télévision un mauvais score...

Un film muet dans le Cinéma de Minuit touche environ 5 à 600.000 personnes.

Le cycle consacré à Sjöström a été suivi par environ 600.000 personnes.

Cahiers. *Quand vous dites* nous, *qui est ce* nous? *Est-ce qu'il y a une commission de sélection ou vous êtes seul?*

Brion. Il n'y a pas à proprement parler une commission de sélection, il y a d'une part les obligations précisées dans notre cahier des charges et d'autre part, les directives que nous recevons de la direction générale de la société qui est maintenant assurée par Claude Lemoine, et de Claude Contamine qui est le président de FR3.

La direction de la programmation est assurée, quant à elle, par Michelle Rebel et c'est cette espèce de « consensus » qui donne les idées de force de la programmation, aussi bien de la programmation de 20 h 30 que celle du Cinéma de Minuit; la programmation du Cinéma de Minuit étant comme je vous l'ai dit tout à l'heure beaucoup plus libre que celle de 20 h 30.

Cahiers. *L'aspect « historien du cinéma », la recherche, découvrir ou redécouvrir... ?*

Brion. Il est prioritaire dans le Cinéma de Minuit.

Cahiers. *Est-ce que par exemple vous essayez d'articuler votre travail en cherchant un lien avec l'actualité culturelle? Si un auteur est redécouvert à la Cinémathèque, ou si vous sentez un engouement pour tel vieux cinéaste?*

Brion. Oui et non, parce que en ce qui concerne Maurice Tourneur par exemple, nous avons mis deux ans et demi pour le monter! Alors s'il fallait se brancher sur l'actualité on arriverait de toute façon beaucoup trop tard.

A partir du moment où nous avons mis un film sous contrat, il nous arrive souvent d'attendre 8 à 9 mois les copies quand elles sont tirées à l'étranger.

Chaque fois que l'on travaille sur de vieilles matrices qui sont des matrices « flamme » (contrairement à ce que l'on pense, la plupart des négatifs n'ont pas été transférés sur « safety ») cela prend beaucoup plus de temps.

Le sous-titrage lui-même prend parfois 2 à 3 mois facilement, notamment si le film n'a jamais été sous-titré.

On travaille toujours à très longue échéance et complètement éloigné de l'actualité ; parfois, quand l'actualité recoupe la programmation du Cinéma de Minuit, c'est par pure coïncidence.

Cahiers. *Donc vos programmes sont prêts maintenant?*

Brion. A peu près. Mais il y a des choses sur lesquelles on travaille et qui prennent du temps.

En haut : *Big House* de Georges Hill (1930) avec Wallace Beery et George Montgomery
En bas : *Big House* de Paul Fejos (1930) avec André Berley et Charles Boyer (Production parlante française film M.G.M.)

Par exemple, il y a un cycle que j'ai mis en route depuis 2 ans et qui n'est toujours pas prêt, sur les versions françaises des films étrangers; vous savez que dans les années 29-35, on tournait parallèlement à la version américaine une version allemande, une version espagnole, une version française, etc., mais là on se heurte au problème de la destruction des négatifs.

Il n'y a pour l'instant en ce qui concerne ce cycle que 2 films que l'on est sûr de voir puisque FR3 les a achetés; c'est la version française de *La Veuve joyeuse* de Lubitsch et la version française de *Big House* de George Hill réalisée par Paul Féjos, avec Charles Boyer.

Il y a plusieurs films qui sont actuellement bloqués ou perdus et que je recherche, par exemple la version française du *Testament du docteur Mabuse*, la version française de *Caravan* d'Eric Charel dont j'ai vu la version américaine, qui est très intéressante, dans un style qui rappelle *Love Me To Night*, la version française de *La Foule hurle* de Hawks avec Gabin, celle du *Code Criminel* de Hawks avec Harry Baur, etc.

Cahiers. *Pour le* Testament du Docteur Mabuse, *il y a une copie que j'ai vue en Italie, il y a eu même une chose extraordinaire dûe à la censure mussolinienne; dans une scène qui se passe à la morgue, il y a une ombre noire qui est comme un cache sur la pellicule, c'est un truc de la censure, car il était interdit de voir un cadavre dans un film !*

Brion. Il y a des films dont il peut exister une copie, mais pour lesquels les problèmes de droits sont insolubles; la version française de *L'Opéra de Quat'Sous* par exemple.

Le film peut passer dans une cinémathèque, qui ne tient absolument pas compte des problèmes juridiques, mais pas à la télévision.

C'est par exemple pour cette raison-là que nous n'avons pas pu diffuser dans le cadre du cycle Murnau que nous avions fait autrefois sur la Deuxième chaîne, *L'Aurore*, parce que les héritiers de Sudermann demandaient une somme astronomique à la Fox pour renouveler les droits et la Fox n'a évidemment aucune envie, lorsqu'il s'agit d'un film muet, c'est-à-dire d'un film peu rentable, de payer des droits d'auteurs énormes.

La Fox avait alors tiré une copie mais nous n'avons jamais pu diffuser le film.

Cinéma et télévision

Achats des droits cinématographiques par la télévision

Cahiers. *Est-ce qu'il y a une gradation pour le prix d'achat d'un film, selon les compagnies, selon le passé commercial du film, selon la date?*

Brion. Ça joue énormément pour les films achetés pour 20 h 30, pratiquement pas pour le Cinéma de Minuit. Le principe du Cinéma de Minuit étant de passer des films qui ne peuvent pas passer à 20 h 30, donc qui sont des films plus difficiles, ils s'équilibrent à peu près ; que ce soit un film muet prestigieux, *Beak up* ou *Aventures en Birmanie*, ce sont des films qui ne peuvent passer que là. Il y a une espèce de rétablissement automatique. C'est malheureusement la case pour laquelle on a le moins de crédits, du fait que c'est la case qui passe les films les plus difficiles et les moins commerciaux. Il est évident que les films de Sjöström ont une valeur commerciale beaucoup moins grande que *Le Vieux fusil* ou *Si c'était à refaire...*

Cahiers. *On arrive à un thème assez actuel : ce qui se passe aujourd'hui dans la profession, les reproches qui sont faits à la télévision, d'acheter les films à un prix assez bas, d'être dans une relation inégale avec le cinéma. Comment posez-vous le problème? Est-ce que ça vous regarde, est-ce que vous êtes impliqué?*

Brion. Ce n'est pas moi qui négocie les prix d'achat des films, ce n'est pas mon secteur, je m'occupe de la sélection des programmes de films, pas de leur prix. Mais il est évident que cela influe sur mon travail, je sais très bien que les gens qui viennent nous proposer des films connaissent à peu près les prix de la télévision.

En ce qui concerne l'accès à la télévision des films de plus en plus récents, je pense qu'il y a deux facteurs économiques qui ont été prépondérants : d'une part, l'augmentation très importante des prix d'achat des films qui ont environ triplé en 3 ans et surtout, d'autre part, un phénomène auquel la télévision est complètement étrangère, celui du remplacement du vieux système d'exploitation pyramidal par un système horizontal proche de celui qui était par exemple en vogue en Angleterre il y a une quinzaine d'années.

Autrefois on estimait la « vie » d'un film à environ 7 ou 8 ans. Le film sortait d'abord dans les grandes salles d'exclusivité et il y avait la deuxième exclusivité, les grandes salles de quartier, les petites salles de quartier, les grandes salles de banlieue, les grandes villes, les petites villes, etc.

Aujourd'hui le même film sort dans des petites villes de province, en banlieue, dans le 19e ou le 20e arrondissement et aux Champs-Elysées.

Cette exploitation horizontale provoque un vieillissement immédiat de la vie d'un film puisque je crois qu'aujourd'hui en un an et demi, un film a à peu près fait 92 % de ses recettes.

Dans ces conditions, les producteurs, qui n'ont finalement plus beaucoup à attendre d'une longue exploitation en province, préfèrent vendre le film à la télévision à partir du moment où les prix sont importants.

Quand nous achetons par exemple *Le Vieux Fusil* nous le payons plus cher si nous l'achetons un an après sa sortie que si nous l'achetions 10 ans après.

Je pense même, sans trop entrer dans le détail, qu'à partir du moment où on a cassé les grandes salles, on a perdu toute une clientèle pour qui le cinéma avait un attrait essentiellement « festif ».

Les grandes salles représentent d'ailleurs l'un des meilleurs moyens de s'opposer à la télévision, ce qui se passe aujourd'hui aux Etats-Unis.

Aux Etats-Unis, le nombre de films que l'on peut voir à la télévision se chiffre par centaines pendant la semaine. Pendant le week-end, on peut voir à peu près 100 films. Jamais le cinéma ne s'est aussi bien porté. C'est absolument frappant.

L'augmentation des recettes est de 70 % par rapport à il y a trois ans ; l'année 1977 est d'ores et déjà considérée comme une année « record ». Si on se réfère à « Variety », on peut d'ailleurs constater que les recettes du 1er trimestre 1978 sont supérieures à environ 35 % aux recettes du 1er trimestre 1976.

Jamais les gens ne sont allés autant au cinéma aux Etats-Unis qu'en ce moment. On avait dit : *Jaws*, c'est stupéfiant, *Jaws* ça casse tout, mais *Jaws* finalement, ce n'est rien à côté de *La Guerre des Etoiles*.

Le fait que les gens puissent voir à la télévision des films tout le temps, même la nuit, ne les empêche pas du tout d'aller au cinéma quand ils en ont envie.

La vérité, c'est qu'il faut avoir des films qui donnent envie aux gens d'aller au cinéma.

Cahiers. *En Amérique, est-ce que la répartition des spectateurs se fait de façon démocratique sur tous les films, ou est-ce que, comme en France, cela se concentre sur un haut du tableau, et est-ce qu'il y a* les *films qui ne marchent pas ?.*

Brion. Ça se concentre tout de suite, mais il est frappant que les réalisateurs des films qui marchent le mieux aux Etats-Unis sont d'une autre trempe que ceux des films qui marchent le mieux chez nous.

Il est bien évident que quand Spielberg gagne de l'argent avec *Jaws* ou Lucas avec *Star Wars*, par là-même, immédiatement, ils mettent en route une foule de films à petits budgets – petits pour les Etats-Unis, importants pour l'Europe – de leurs camarades, de leurs amis et qui sont des films de « recherche ». Il y a une polarisation complète sur quelques bons films mais cette polarisation sur les bons films permet une collection de petits films qui sont des films de « recherche » en tout cas pour les Etats-Unis.

Le cinéma américain d'aujourd'hui est né de la télé. Les réalisateurs ont fait leurs armes à la télé comme les gens de la génération des années cinquante avaient fait leurs armes dans la série B.

La qualité des films

Cahiers. *Est-ce que, de votre point de vue personnel, vous avez l'impression que cette espèce de recyclage du cinéma dans la télévision*

entraîne parallèlement une baisse de qualité des films ? Est-ce que la désaffection du public au cinéma vient de la qualité des films ? Ou de la concurrence avec la télévision ?

Brion. Il est évident que la télévision est un concurrent indéniable, de même que la voiture. Si l'on supprimait la télévision ou si l'on empêchait les gens de partir pendant le week-end en voiture, ils iraient sans doute plus au cinéma.

Mais il ne faut pas oublier, en même temps, que la France est un des rares pays au monde à ne passer aucun film – j'élimine le film du Ciné-Club d'Antenne 2 qui est un film difficile en version originale et qui passe à 22 h 50 – entre le jeudi à 22 h et le dimanche après-midi, soit deux jours complets sans un film.

De même qu'il y a eu une désaffection pour le théâtre dûe d'ailleurs à l'arrivée du cinéma, la télévision a évidemment provoqué une désaffection envers le cinéma. Il ne faut pas oublier que la télévision a également nui au théâtre, au music-hall, au cirque et à la lecture.

Certains se plaignent du nombre de films diffusés par la télévision en France où l'on n'a que trois chaînes, sans se rendre compte qu'en Belgique, il y a, je crois, environ 14 chaînes que l'on peut capter par un système de télévision par câbles, et qui dit 14 programmes dit pratiquement 10 films chaque soir.

En France, la profession cinématographique a souvent le tort de regarder vers le passé alors que l'avenir est au contraire dans l'innovation.



Partir, de Maurice Tourneur

On ne retrouvera jamais en 1979 ou 1980, dans les années qui viennent, la même relation entre le public et le cinéma qui existait il y a une vingtaine d'années, mais si on trouve la même relation entre le public et le cinéma qui existe aujourd'hui aux Etats-Unis, tant mieux.

Elle est aussi bonne sinon meilleure que celle qui existait autrefois en France ; il faut rechercher des moyens d'attirer le public, il faut chercher des films qui attirent le public.

Il est évident que le cinéma français, et là, ce n'est plus le programmateur, mais l'historien du cinéma qui parle, est un cinéma qui n'attire plus comme autrefois son public.

Il est frappant, en comparant les statistiques de 1977 à celles de 1976, de remarquer qu'à une baisse légère de la fréquentation correspond en revanche une baisse très importante de la fréquentation des films français.

Ce qui veut dire, en fait, que le cinéma français perd son public, du moins une partie de celui-ci. Ce public se précipite vers le cinéma italien qui, il faut être juste, n'est pas meilleur qu'il y a 10 ans.

Le succès du cinéma italien en France, aujourd'hui, est tout à fait surprenant ; les films de Dino Risi ou de Comencini ne sont pas subitement devenus de bons films, l'un comme l'autre ont toujours fait des bons films et des mauvais films à peu près dans le même pourcentage.

Je suis d'ailleurs étonné, quand je relis les *Cahiers du Cinéma* des années 60, par le fait qu'on pourrait écrire les mêmes articles aujourd'hui sur le cinéma français, pas sur les mêmes réalisateurs, mais sur les mêmes défauts.

Cahiers. *Vous parlez de ce qu'écrivaient les gens de la « nouvelle vague » contre le cinéma français ?*

Brion. Oui .

Cahiers. *Ceci est juste pour le cinéma français commercial. Nous sommes d'accord. Mais nous pensons que c'est en France qu'existe le meilleur cinéma disons de « recherche ».*

Brion. C'est possible, mais ce qui est inquiétant, c'est qu'au départ, il soit étiqueté « cinéma de recherche » et il est dans un ghetto qui va du Quartier Latin aux Maisons de la Culture et dans les festivals.

Cahiers. *C'est l'exploitation qui est catastrophique et le spectateur qui ne s'intéresse plus à ce type de qualité cinématographique.*

Brion. Le spectateur est submergé, pas tellement je crois par les films qui passent à la télévision, mais par le nombre énorme de films qui sortent en ce moment.

Il sort deux fois plus de films qu'il y a vingt ans, et la fréquentation était triple, ce qui est dément. Il doit sortir près de sept cents films par an à Paris, deux fois plus qu'à Londres.

Le public qui ouvre « L'Officiel des Spectacles » ou « Pariscop » et qui voit 25 nouveaux films a évidemment tendance à aller vers le film qui a le plus de publicité, qui possède des noms connus, au détriment souvent d'un cinéma de « recherche » et qui s'installe bien commodément dans ce vocable de « cinéma de recherche ».

Je ne dis pas qu'il n'a pas envie d'en sortir mais il s'y installe sans s'en inquiéter tandis qu'on a l'impression qu'en Italie, aux Etats-Unis, des gens comme Bertolucci, comme Altman, comme Spielberg, n'ont qu'une idée, c'est de continuer à faire des films de « recherche » que les gens voient, de faire des films commerciaux, ce qui n'est pas un reproche.

Cahiers. *C'est qu'en Italie, les producteurs sont bien meilleurs qu'en France, et il n'y a pas la mise en ghetto, il y a la production courante, et dans la production courante, chaque film a suffisamment d'argent, est fait avec des acteurs suffisamment connus ou talentueux pour que l'on distribue les films sans problème. Il y a moins de films produits, mais ils sont mieux produits.*

Brion. Ils sont distribués comment, de la même façon qu'en France ?

Cahiers. *Les films de Pasolini, les premiers, marchaient très mal, le premier qui ait marché, c'est* Théorème. *Les films sortaient tous, mais ils avaient une carrière très moyenne.*

Brion. De même que les Bertolucci, certainement...

Cahiers. *Ils étaient distribués dans toute la province.* Partner *avait été un échec à Rome, ça ne l'a pas empêché de circuler, car il y a une espèce de circulation en Italie dans la production qui fait qu'il n'y a pas de mise en ghetto.*

Brion. Il y a en France une mise en ghetto par le canal des salles d'Art et d'Essai, puisqu'on se dit que tel film est pour l'Art et l'Essai et le film n'en sort plus jamais. J'habite à Montparnasse ; sur la multitude de nouvelles salles qui viennent de s'ouvrir, il y en a très très peu qui passent des films en version originale alors que ce quartier a drainé du Quartier Latin, on le sait statistiquement, un public qui n'est pas le même public de Montparnasse qu'il y a six ans, mais un public étudiant. Je ne comprends pas pourquoi on ne leur passe pas de films en version originale comme on en a toujours passé au Quartier Latin. Les films de « recherche » étrangers n'atteignent pas Montparnasse à partir du moment où ils sont en V.O.

Cahiers. *Est-ce que, d'après ce que vous pouvez savoir, le Cinéma de Minuit favorise une culture, qui, tout en étant de masse, peut retrouver la fonction populaire du cinéma d'autrefois ? Est-ce que la*

télévision va dans le sens d'aider à redécouvrir une fonction populaire du cinéma qui a certainement existé et qui existe encore aux Etats-Unis, ou est-ce que ça va dans le sens de l'éclatement ?

Brion. Je crois qu'il y a vraiment les deux. Souvent, pour une partie de la clientèle du Cinéma de Minuit, c'est un film de plus. Encore que c'est assez difficile à apprécier, parce que ça ne peut être qu'un film de plus en apparence et leur faire de l'effet au second degré.

Le Cinéma de Minuit va peut-être créer une génération de cinéphiles, mais une génération de cinéphiles qui ne ressemble pas du tout à celle qu'on a connue, sans ça le tirage des revues de cinéma aurait dû décupler, les livres de cinéma sérieux devraient s'arracher. Je ne crois pas que le cycle Murnau ait fait vendre 300 volumes du livre de Lotte Eisner, mais cela a pu leur donner, même sans qu'on s'en rende compte, le goût d'un cinéma meilleur, d'un cinéma un peu difficile, un peu plus ambitieux, même si cela ne fait pas acheter un livre. Ce qui n'est pas gênant ; on peut créer finalement des cinéphiles comme ça.

La télévision fait-elle aimer le cinéma ? Qualité des émissions sur le cinéma

Cahiers. *Il y a, à mon avis, quelque chose qui ne va pas à la télévision : la programmation est passionnante, mais le travail n'est pas poursuivi par de bonnes émissions de cinéma. Les émissions sur le cinéma sont absolument nulles. Est-ce que ce n'est pas là qu'il manque une soudure entre un film qui passe à la télévision et le désir d'aller voir un film d'aujourd'hui, en salle ?*

Brion. Ce qui est important, plus que d'envoyer les gens voir un film, c'est de donner aux gens le goût du cinéma.

L'émission « Cinéastes de notre temps » est évidemment une émission qui a donné aux gens le goût du cinéma, mais aujourd'hui le problème des extraits est devenu extrêmement compliqué. En général, les distributeurs ne veulent pas vendre d'extraits de films anciens à la télévision.

Par exemple, si l'on veut faire une émission sur Minnelli, et que la M.G.M. refuse de vendre deqextraits de ses films, on est obligé de renoncer à l'émission ou alors on fait une émission plus austère avec uniquement une interview sans le moindre extrait.

Cahiers. *Il est donc impossible aujourd'hui, en 1978, d'envisager une émission du type « Cinéastes de notre temps » ?*

Brion. Je pense qu'aujourd'hui c'est en effet quelque chose de très difficile. On avait d'ailleurs déjà en 1966-67, pour « Cinéastes de notre temps », de très gros problèmes. Quand Labarthe avait fait l'émission consacrée à Raoul Walsh, nous n'avions pas pu avoir tous les extraits que nous souhaitions et le 3e volet de l'émission « Jean Renoir » tournée par Rivette n'a jamais pu être diffusée à cause des droits des extraits de *La Chienne*.

Rivette avait entièrement monté l'émission sur des espèces de petits flashes de *La Chienne*, un travail étonnant, et finalement nous n'avions pas pu avoir les droits pour ces extraits.

De même nous n'avions pas eu le droit de passer l'extrait de *Ceux de chez nous* où on voyait le petit Renoir à côté de son père, un plan fabuleux.

Au dernier moment, nous avions été obligés de couper le plan et de le remplacer par un montage de tableaux d'Auguste Renoir, fait au banc-titre.

Les problèmes des extraits sont devenus épouvantables.

Les problèmes des droits sont déjà compliqués pour des films de long métrage diffusés en entier, pour des extraits, vous devinez ce que cela peut être...

Au problème des droits s'ajoute aussi celui de la distribution des copies ; tout se tient. Comme les films ne circulent plus, ils ne rapportent plus rien après 2 ou 3 ans, pourquoi garder les copies ? Pourquoi payer cher des locaux de stockage pour une copie qui va passer une fois tous les 2 ans à l'Olympic ou au studio Action ?

On s'étonne souvent facilement que les distributeurs détruisent les copies de certains films mais si ces films passaient plus souvent, ils ne les détruiraient pas. Ils ne détruisent ces copies que parce que les films ne passent jamais. Si on a détruit en France les copies de films de Sirk, c'est parce que les films de Sirk ne passaient jamais.



Hurd Hatfield dans *Le Portrait de Dorian Gray*, de Albert Lewin

La plupart des films que passe la télévision sont des films que les gens n'auraient absolument pas la possibilité de voir sans la télévision.

Il n'y a, aujourd'hui, aucune possibilité pour un spectateur cinéphile de continuer à voir des films anciens, que ce soit *La Belle Equipe, La Prisonnière du désert, Le Portrait de Dorian Gray* ou *Théorème*.

Il n'y aura jamais assez de films de ce genre à la télévision, parce que c'est l'unique moyen que les gens ont en fait de voir certains films ou alors on risque d'aboutir à une culture purement livresque et je me demande réellement comment un jeune cinéphile de 1978 pourrait aujourd'hui faire sa culture cinématographique en allant uniquement au cinéma.

Comment parler aujourd'hui de Jacques Tourneur, de Douglas Sirk, de Dwan ou tout simplement de Walsh et de McCarey ? Les copies de leurs films les plus célèbres ont complètement disparu. Nous finissons nous-mêmes par ne plus nous rendre compte de ce phénomène puisque pour nous, ce sont des films – sans jouer les « anciens combattants » – qui nous sont bien connus et que nous avons l'impression de les avoir toujours vus, mais quand on y réfléchit un instant *Fenêtre sur cour, Mais qui a tué Harry ?* ou *Vertigo* par exemple, nous ne les avons pas vus dans une salle de cinéma depuis 15 ans en dehors de la Cinémathèque ; un spectateur de province ne les a pas vus depuis 15 ans...

Cahiers. *Nous sommes d'accord. Mais ce qui est reproché aussi par la profession cinématographique, ce n'est pas de passer ces films, c'est de passer des films, et les gens voyant des films à la télévision se disent « nous n'allons pas voir les films qui sortent aujourd'hui à Paris ». Puisqu'il y a une concurrence entre le cinéma et la télévision, c'est aussi un problème de concurrence de qualité.*

Brion. Il y a plusieurs choses. Pour schématiser, je pense que les dix films qui passent à la télévision ont une qualité – et je le dis



Le Vent, de Victor Sjöström

d'autant plus que les deux tiers ne passent pas sur FR3-, très supérieure à ce qui sort en salles. Ce qui est normal, puisque nous avons un choix de films important à notre disposition et que nous pouvons choisir les meilleurs.

D'une part, ceci dit, les exploitants et les directeurs de circuits à qui vous posez la question vous disent : si les gens veulent aller voir un film, ils y vont tout de suite.

Les films de Walt Disney n'ont jamais aussi bien marché qu'en ce moment, le « James Bond » est celui qui a le mieux marché, *La Guerre des Etoiles* a beaucoup mieux marché qu'on pouvait le penser pour un film de science-fiction alors que tous avaient été des catastrophes, y compris le film de Kubrick qui a très mal marché par rapport à ce qu'il aurait dû faire. On ne peut pas dire que les gens ne vont plus au cinéma, ce n'est pas vrai, ils ne se sont jamais autant déplacés pour certains films. La vérité, c'est qu'ils ne vont plus voir les films moyens, qui autrefois marchaient bien de toute façon. La télévision n'a pas enlevé un seul spectateur à *Emmanuelle*, à *Bernard et Bianca*, à *Nous irons tous au paradis ;* elle en enlève à des mauvais films. Je ne pense pas qu'elle en enlève aux films de recherche, non plus ; elle en enlève au milieu de la fourchette, mais elle n'enlève ni au gros films qui bénéficient d'une publicité énorme qui draine tout de suite et que les gens vont voir comme un événement, ni aux films de recherche parce qu'ils ont toujours le même public et ce public doit se dire qu'il n'est pas prêt de les voir à la télévision rapidement. Cela nuit aux films moyens qui marchent beaucoup moins bien. Ces films ne marchent pas beaucoup. Les gens préfèrent rester chez eux et économiser 17 francs.

Les conditions de projection au cinéma, devant la T.V.

Cahiers. *Vous disiez que voir un film à la télé, c'était la pire des projections. Vous êtes pris entre votre cinéphilie qui date de l'époque des bonnes projections, des bons films, et des bons films qui passent aujourd'hui sur le petit écran, dans des conditions nettement moins bonnes. C'est quoi votre désir ?*

Brion. Mon désir, ça serait que les films qui passent au Cinéma de Minuit passent, non pas au Gaumont Palace, qui n'existe malheureusement plus, mais dans des salles de 700 ou 800 places. Mais là aussi, il ne faut pas être rétrograde, il faut évoluer. Quand nous voyions autrefois, les uns et les autres, des films dans des ciné-clubs avec des copies pourries, complètement rayées, ce n'était pas mieux.

Ce qui est sûr, c'est que les films à grand spectacle, les westerns, perdent beaucoup, les films muets au contraire ne perdent rien. C'est frappant. *Le Vent* est aussi admirable chez soi, si on éteint la lumière et si on n'est pas dérangé par le téléphone, que quand on le voit à la Cinémathèque. Le cinéma muet passe très bien. Il y a des films qui passent moins bien parce que l'écran est petit et parce qu'on est chez soi beaucoup plus tenté qu'au cinéma. C'est à chacun de faire sa propre discipline. Si on voit les films avec quatre lumières, la radio à côté, il ne faut pas s'étonner si on suit mal le film. Les Mankiewicz passaient admirablement. Je suis très sévère quand je dis ça parce

que je compare à chaque fois la télévision avec une projection idéale, mais on n'a jamais une projection idéale.
Quand on voyait à la Cinémathèque un film muet devant une assistance qui était souvent hilare, ce n'était pas idéal non plus.

Cahiers. *Vous savez qu'il se crée un plaisir nouveau qui est de se voir entre amis le dimanche pour dîner et d'attendre le Cinéma de Minuit.*

Brion. Tant mieux si cela recrée le côté festif du cinéma, même si on reste chez soi, la fête peut être très bien se passer chez soi.

Cahiers. *C'est souvent un plaisir, non de découvrir un film, mais de redécouvrir et réévaluer un film. Par exemple* L'avventura. *Mais pour* L'avventura *il y a un problème, ce film s'est terminé à 1 h 15 du matin...*

Brion. Notre cahier des charges nous interdit de passer un film le dimanche avant 22 h 30, quel que soit le film. Nous avons une interdiction de passer un film le samedi. Mais il y a quelque chose de curieux : chaque fois que nous passons un film en version originale à 20 h 30, il obtient la même audience à 20 h 30 qu'à 22 h 30, mais là où il faut nuancer, c'est que sans doute il ne touche pas les mêmes personnes. Si on avait passé un film muet, p. e. *Le Vent,* au lieu du dimanche à 22 h 30, le jeudi à 20 h 30, il aurait touché 600.000 personnes, pas les mêmes certainement, mais 600.000 personnes. A 22 h 30, il n'y a plus de concurrence.

Cahiers. *Parce que la France est très provinciale, la télé à 22 h 30 est, soit morte, soit inintéressante, ce qui n'est pas le cas aux Etats-Unis.*

Brion. En Amérique, elle tourne tout le temps. Malgré la publicité qui est un cauchemar, il n'y a plus de problème de concurrence, il y a finalement une espèce de nivellement, un choix à la qualité, les gens préfèrent un bon film en noir et blanc à un mauvais film en couleur. Ce qui n'est pas le cas en France, où il y a une curiosité pour la couleur, les gens ont l'impression qu'ils amortissent l'achat de la télévision en couleur et la taxe au nombre de films en couleur qu'ils voient. Aux Etats-Unis, c'est complètement fini cette histoire-là. Il y a un récepteur dans chaque pièce, autant de films qu'on veut.

Cahiers. *Est-ce qu'ils sont tous coupés par la publicité ?*

Brion. Obligatoirement, sauf ceux qui doivent passer sur la chaîne d'Etat qui est une chaîne, disons de « recherche ». Les films sont coupés toutes les 7 minutes, il y a 12 minutes de publicité par heure de programme, il reste 48 minutes de films et la publicité est par vagues de 3 ou 4 spots. Et souvent elle est liée au film. Je ne suis jamais allé aux Etats-Unis, mais une fois ils m'avaient envoyé une série où ils avaient oublié de couper les « commercials » et la publicité était liée au contexte du film : par exemple, on voit un acteur qui boit, il pose un verre et hop : « ne faites pas comme lui, ne buvez pas n'importe quoi ! ».
Ca c'est horrible.
Pour en revenir au Cinéma de Minuit, il n'aurait pas plus d'audience plus tôt ; s'il passait le mardi à 20 h 30, il serait enterré par « Les dossiers de l'Ecran », le lundi à 20 h 30 par le film de TF 1, etc... Il n'y aurait pas plus de monde. Ceci dit, il remplit une case élitiste. Les gens qui travaillent et qui se lèvent à 5 heures du matin ont évidemment des difficultés à voir un film qui se termine souvent à 24 h 30.

Présentation du film du dimanche soir

Cahiers. *Le texte que vous dites avant le film, vous le dites dans la perspective de quoi, de qui ?*

Brion. Je tiens uniquement à replacer le film historiquement, en donnant deux ou trois repères de dates et la plupart du temps une citation, pratiquement jamais une opinion personnelle, parce que je pense que les gens sont assez grands pour savoir ce qu'ils pensent d'un film sans qu'on le leur dise. J'ai une anecdote : quand j'ai vu *Break up* à sa sortie, au moment de quitter la caisse avec mon ticket, le directeur de la salle me dit « vous n'allez pas voir ce film, c'est une connerie », j'avoue que j'ai été choqué que quelqu'un me donne son avis alors que moi j'allais voir un film.
Je pense qu'il n'y a pas à dire aux gens « c'est un bon ou un mauvais film », le principe du Cinéma de Minuit, c'est que c'est un film intéressant, les gens doivent le savoir, les gens qui attendent jusqu'à 22 h 40 pour voir un film pensent que c'est un film intéressant. Ils aiment ou ils n'aiment pas. S'ils n'aiment pas et que je leur dis « c'est un bon film » ça ne les convaincra pas s'ils n'ont pas envie de le croire... *Break up* continuera de les déranger. C'est bien pour cela que je ne parais pas à l'image, je me mets constamment en retrait, je donne une citation du réalisateur...

Accueil de la presse

Cahiers. *Est-ce qu'il vous est arrivé de faire des erreurs ici, à FR3, et de vous faire critiquer ?*

Brion. De tous les cycles diffusés dans le cadre du Cinéma de Minuit, le cycle Tourneur a certainement été – on en a déjà parlé tout à l'heure – le plus critiqué et je pense que les revues de cinéma n'ont pas fait à son propos le travail indispensable qui aurait été, non seulement, de prévenir à l'avance leurs lecteurs de la diffusion de ces films, mais d'attirer l'attention sur Maurice Tourneur, sur lequel on trouve aujourd'hui finalement assez peu d'informations, de leur expliquer qui il était, que c'était un homme qui avait vécu la grande « aventure » du cinéma muet américain, qu'il avait été le père « artistique » de Clarence Brown et qu'il est ensuite revenu en France participer à l'époque artistique la plus prestigieuse de notre cinéma.
De toutes les revues de cinéma, seul *Lumière* a consacré un texte à Maurice Tourneur. Il faut d'ailleurs bien reconnaître que les 2 textes les plus importants qui ont été consacrés à ce cycle l'ont été dans des revues qui n'ont pas une vocation cinématographique prioritaire. Je pense tout à la fois au remarquable texte de July dans *Libération* et à celui de Gérard Langlois dans *Minute.*
Tourneur était un cinéaste qui méritait vraiment d'être découvert et ses films étaient non seulement le reflet de sa carrière – ce qui est une évidence – mais aussi du cinéma français de l'époque et de la société française de l'époque.
La vision de *Avec le sourire* ou de *Samson* permet de comprendre d'un coup toute l'« Affaire Stavisky » aussi bien que la lecture d'un livre historique qui lui serait consacré.
Il est évident que le *Nouvel Observateur* qui a « esquinté » les films de Tourneur, semaine après semaine, n'a pas été très chic...

Cahiers. *Et les cycles prévus ?*

Brion. Nous allons consacrer un cycle à S.M. Eisenstein en diffusant *Le Pré de Béjine, La Grève, Le Cuirassé Potemkine* et *Octobre.*
Ensuite, un petit cycle Capra devrait permettre de découvrir 3 films très peu connus du public français qui dérouteront certainement les spectateurs pour qui Capra est un peu trop abusivement attaché à des œuvres telles que *Vous ne l'emporterez pas avec vous* ou *L'Extravagant Mr Deeds.*
Ces trois films « rares » sont *The Miracle Woman,* une stupéfiante version féminine d'*Elmer Gantry, The Bitter Tea of General Yen* et *State of The Union,* une curieuse comédie sur le couple et la politique.
Après Capra, il y aura un cycle Lon Chaney avec deux films de Tod Browning, *The Blackbird* et *L'Inconnu* et deux œuvres encore plus rares, *The Penalty* de Wallace Worsley et *Mockery,* l'un des « rares » films américains de Benjamin Christensen.
La totalité du 3e trimestre devrait être consacrée à un cycle sur les grandes stars féminines du cinéma jusqu'à 1950, un cycle un peu « fourre tout » qui devrait permettre de découvrir certains films rarissimes, je pense notamment à *Little Women* de George Cukor, *Red Headed Women* avec Jean Harlow et *The Single Standard* avec Greta Garbo, et de revoir quelques chefs-d'œuvre tels que *Pandora* et *Les Insurgés, La Belle de Shanghaï,* etc.
Après on verra...

(Propos recueillis par Jean-Claude Biette et Serge Toubiana)

En haut : *Le Pré de Bejine* de S.M. Eisenstein. En bas : *Interlude* (Les Amants de Salzbourg) de Douglas Sirk.

CRITIQUES

LA CHAMBRE VERTE
(FRANÇOIS TRUFFAUT)

L'absence diminue les médiocres passions
et augmente les grandes, comme le vent éteint
les bougies et allume le feu.
La Rochefoucauld

Posé que, pour qui a deux yeux pour voir et des oreilles pour entendre (le cinéma, n'est-ce pas, c'est aussi du son), il s'agit là du plus beau, du plus profond film de Truffaut – et sans trop de mal de l'un des plus beaux films français de ces dernières années –, je parlerai d'abord de Truffaut acteur. Et d'abord de sa voix. Cette voix est un symptôme ; le symptôme de la paresse et de l'imbécillité d'une bonne partie de la critique de cinéma en France. La paresse et l'imbécillité se signalent de ce que les épithètes « monocorde, bressonien » surgissent dès que résonne un autre son, une autre émotion que les modulations expressives habituelles. Or la voix de Truffaut est, du début à la fin du film, à tout instant remuante, profonde, bouleversante. L'intelligence du jeu est frappante : « monocorde, bressonien », ces énoncés suggèrent, à qui n'aurait pas vu le film (et ils sont faits pour décourager, bien sûr), quelques atonie et mortification de la voix au profit du texte ; mais si le dialogue est constamment admirable, la voix de Truffaut le porte à l'incandescence, d'un accent tout de suite violent, vigoureux, et qui est celui-là même de la passion. Ce qu'on entend tout au long du film dans la voix de Truffaut, de Julien Davenne, c'est cette violence de la passion – de l'idée fixe et du cœur porté au rouge – et comme le répons très haut du cri muet des morts, de la muette demande, exigence inlassable, supplication des morts, dans leur extrême faiblesse devant le temps et l'oubli. Tel est le personnage et tel est l'acteur, bouleversant et admirable. Et il faudrait parler aussi du regard de Truffaut, de ces yeux vraiment étranges, sans aucun reflet et qui suggèrent une indéfectible angoisse.

On aura compris que ce n'est pas pour rien que Truffaut incarne son personnage, et que celui-ci, Julien Davenne, l'auteur et l'acteur s'entrelacent de la façon la plus serrée. Rarement un film, en tant qu'énoncé cinématographique ou ensemble d'énoncés, aura davantage été « shifté », criblé des marques du sujet de l'énonciation, que celui-ci. Pour dire les choses plus simplement, rarement un cinéaste s'est « mis », engagé à ce point – y engageant son corps même – dans son film. Y engageant son *corps* (qu'on entende toute l'ambiguïté du mot eu égard à ce film funèbre), et jusqu'à « ses » morts ; mêlant aux morts de Julien Davenne ceux de François Truffaut dans la chapelle ardente où culmine le sens du film.

Aussi bien celui-ci passionne parce que le sens flue et reflue en une double direction : du général au plus particulier (le sens que ce film a très singulièrement pour Truffaut, la passion de Truffaut), du particulier au plus général (le lien aussi secret que fameux du cinéma à la mort, notre rapport à nous, les spectateurs, ici interpelés un par un, à cette moderne chapelle ardente où l'amour se soutient de la mort, le cinéma comme art nécrophilique). Cette histoire si singulière, si fermée en apparence aux préoccupations du jour, si semblable à son héros solitaire – mais oui, trouvez-en, des films qui ressemblent aux personnages qui y paraissent ! –, est bien un manifeste du cinéma, et Truffaut n'y est pas seulement auteur, acteur et personnage, il y est aussi critique, tout cela noué, tressé serré, indémêlable. La chambre verte, la chapelle des morts, avec la photographie de Cocteau et même celle d'Oskar Werner (curieux repentir de l'auteur du « Journal » de *Farhenheit...)*, bien sûr que ces chambres obscures où brûle un feu parfois matériel, mais le feu subtil d'un délire d'éternité, bien sûr que c'est le cinéma. Bien sûr que ces cadavres saisis au vol de leur mort, sur bandes d'actualité, en mouvement (générique, avec la surimpression du visage de Davenne-Truffaut en poilu), ou fixés, non pas à jamais, mais fragilement sur plaques de verre (cassées par l'enfant muet dans une brève scène), bien sûr qu'y passe la vérité du cinéma. Et bien sûr qu'il faut ici citer André Bazin, dans sa pointe la plus métaphysique, la plus religieuse : *« On ne connaissait, avant le cinéma, que la profanation des cadavres et le viol des sépultures. Grâce au film, on peut violer aujourd'hui et exposer à volonté le seul de nos biens temporellement inaliénable. Morts sans requiem, éternels re-morts du cinéma ! »* (« Mort tous les après-midi », in *Qu'est-ce que le cinéma, I ?)*.

Manifeste du cinéma. Bazin dans le texte dénonçait ce qu'il appelait une « obscénité ontologique », cette pornographie de la mort qui fait le prix ignoble de certains documentaires, de montrer sur le vif, si l'on peut dire, en direct, des hommes en train de réellement mourir ; et le scandale de cette mort violente monnayée en document sensationnel ; et le scandale de ce mort ainsi à jamais privé de paix , transformé en histrion de son propre calvaire par le cynisme des projections permanentes. En apparence, l'histoire de Julien Davenne, inspirée de *L'Autel des morts* de James (présent lui aussi, à travers sa photographie et une brève biographie, dans la chapelle de Truffaut) et de quelques autres textes du même auteur, dit exactement le contraire, puisqu'on y traite de l'importance si l'on peut dire vitale de conserver l'image des disparus. En réalité, le film tient exactement le même discours que Bazin, c'est la même préoccupation qui l'anime.

Conserver l'image des disparus, sans doute (et quel film n'est émouvant à montrer vivants des disparus ?) (1). Mais non l'image de leur cadavre ou de leur agonie, car c'est là que commence ce qu'il faut bien appeler (et ce que d'ailleurs Bazin, toujours dans le même texte,



François Truffaut et le mannequin de cire dans *La Chambre verte*

appelle) la perversion. Julien Davenne n'est nullement un pervers, ce n'est pas un nécrophile, il n'a aucun « goût vicieux pour les cadavres », comme dit le narrateur du *Bleu du ciel*, son amour pour les défunts est pur de tout érotisme, si faire se peut. Tel est en effet le sens, parfaitement clair, de la scène – d'ailleurs l'une des plus belles du film – où Julien Davenne, ayant commandé une image en cire de sa femme disparue, réagit avec une horreur violente devant la réalité de cette fantaisie (réalité pourtant on ne peut plus réussie, puisque, si j'ai bien vu, cette figure de cire est en fait l'actrice incarnant la disparue, maquillée pour la circonstance avec, comme dans les films de Cocteau, des yeux ouverts peints sur les paupières fermées), et exige qu'elle soit détruite sur le champ par le sculpteur.

Aucune explication ne nous est donnée sur l'horreur, presque panique, du personnage. Pourtant il est évident que cette « figure de cire », ce corps doublement inanimé, apparaît comme une monstrueuse parodie de la morte, et qui en quelque sorte la fait mourir une seconde fois ; d'où la nécessité de détruire, de tuer cette image sacrilège. Cette scène n'est plus, à ma connaissance, dans James, et d'ailleurs elle sollicite trop le cinéma pour n'être pas du seul Truffaut : comment ne pas voir que Julien Davenne, en l'occasion, se comporte exactement au contraire des personnages de Buñuel (Archibald de la Cruz, par exemple) ? Et cette scène fait paraître celui-ci superficiel. Comment ne pas lire ici en filigrane comme un dégoût, une horreur, une protestation, devant une certaine impudeur du cinéma, et cette facilité suspecte et ignoble à produire les corps, l'image des corps, à la place de ce qu'ils ne sauraient représenter? (2). Pas plus que James, Truffaut ne croit à l'existence des rapports sexuels (si l'on préfère, à leur représentabilité), si, comme James, il semble dire que l'œuvre d'art seule, en tant qu'œuvre d'amour, *pourrait* combler cette faille, cette inexistence... Pourrait, mais elle y échoue, puisqu'elle est indéfectiblement trouée par ce qui la hante, la fameuse « image dans le tapis », ou, dans *L'Autel des morts*, dans *La Chambre verte*, ce cierge nécessairement manquant à l'édifice de feu, puisqu'il est celui du gardien, de l'officiant et du témoin, bref de l'artiste qui ne peut jouir de son œuvre.

L'entreprise passionnelle de Julien Davenne en évoque une autre, dans le cinéma. Je ne veux pas dire celle de *L'Homme qui aimait les femmes*, qui, sur un mode un peu plus trivial et sur un ton moins haut, décrit en effet une trajectoire analogue, mais celle de James Stewart dans *Vertigo*. Il est possible que Truffaut, écrivant avec Gruault la scène de la figure de cire, la filmant, ait pensé à Buñuel, dans l'esprit de s'y opposer. Il est probable qu'il a pensé à Hitchcock. Le spectateur, en tout cas, y pense. Et au dialogue des deux cinéastes :

A.H. ... *Il y a un autre aspect que j'appellerai « sexe psychologique » et c'est, ici, la volonté qui anime cet homme de recréer une image sexuelle impossible : pour dire les choses simplement, cet homme veut coucher avec une morte, c'est de la nécrophilie.*

F.T. *Justement les scènes que je préfère sont celles où James Stewart emmène Judy chez le couturier pour lui acheter un tailleur identique à celui que portait Madeleine, le soin avec lequel il lui choisit des chaussures, comme un maniaque... (Le Cinéma selon Hitchcock*, Seghers, p. 273).

La différence est qu'il ne s'agit pas, je le répète, dans *La Chambre verte*, de « coucher avec une morte », mais d'en conserver l'amour intact. Mais l'essentiel est que l'entreprise est tout aussi impossible, tout aussi désespérée (dans la scène qui suit celle de la figure de cire, au cimetière, c'est justement ce désespoir qu'avoue Davenne, le confiant à la tombe de son épouse). Le « maniaque », c'est-à-dire l'homme par excellence en proie à l'impossible, c'est une définition exigeante de l'artiste.

Qu'un film, pas plus qu'un livre, ne puisse réellement conserver vivant un mort ou un amour ; que, comme l'écrivait Proust (présent lui aussi en effigie dans la chapelle du film), « notre cœur change, et c'est la pire douleur », c'est la pointe dont *La Chambre verte* tient sa vibration essentielle. Que la communication avec ce qu'on a perdu soit impossible, c'est ce que signifie sans doute l'enfant muet du film (frère d'Antoine Doinel et de l'enfant sauvage, comme le rappelle la scène du vol), mais aussi que cette impossibilité est l'épreuve d'une fidélité qui est la seule chose qui compte.

On peut aimer les morts davantage que les vivants ; on peut leur consacrer tous ses soins, on peut, inlassablement et à eux seuls, leur parler : ils sont muets et ne répondront pas Alors il faut mourir. Son argument (qui est aussi celui de la nouvelle) résumé ainsi, on conçoit les ricanements dont le public français a parfois accueilli le film. Mais qui ne voit que « les morts », ici, ne sont que l'image extrême de ceux que nous poursuivons de notre amour, et qui ne peuvent donner, en aucun cas, la réponse secrète que nous attendons d'eux ? Alors ces ricanements prennent un autre sens. Il est risqué, au cinéma plus qu'ailleurs, de tenter de faire entendre le langage nu de l'amour ; Truffaut avec *La Chambre verte* a pris ce risque au maximum. C'est ce qui fait l'œuvre si forte et si belle.

Pascal Bonitzer

1. Elie Faure : « *Voyez-vous revivre devant vous la femme que vous aimiez vingt ans auparavant, et qui vit encore à côté de vous et que vous avez cessé d'aimer, ou dont, il y a vingt ans, au moment où vous avez brusquement été séparé d'elle, vous étiez épris à mourir ? Voyez-vous revivre l'enfant mort ?* » (Il s'agit de la *Fonction du cinéma* Gonthier, p 66). Si cette citation situe assez bien, me semble-t-il, l'argument du film de Truffaut, il est clair que celui-ci prend son départ d'une insatisfaction essentielle devant l'émotion un peu niaise suggérée ici par Elie Faure.

2. La «facilité » en question s'appelle, en filmologie, l'impression de réalité.

LA CHAMBRE VERTE. Film français en couleurs, 35 mm, 1 h 34 de François Truffaut.
Scénario : F. Truffaut et J. Gruault sur des thèmes de Henry James *Image :* Nestor Almendros. *Son* · Michel Laurent. *Montage :* Martine Barraque-Curie. *Décor :* Jean-Pierre Kohut-Svelko. *Assistant à la mise en scène :* Suzanne Schiffman. *Musique :* Maurice Jaubert (orchestre dirigé par Patrice Mestral) *Interprétation*. François Truffaut, Nathalie Baye, Jean Dasté, Antoine Vitez, Jean-Pierre Moulin. *Production :* Les Films du Carosse, Les Productions Artistes Associés *Distribution :* Artistes Associés.

LE TOURNANT DE LA VIE
(HERBERT ROSS)

1. Didi (Shirley Mac Laine) et Emma (Anne Bancroft) dansent et sont amies. Elles répètent un même rôle, décisif pour leur carrière. Qui l'aura? Didi tombe alors enceinte de Wayne, homosexuel incertain, et l'épouse dans le double but de s'éviter l'épreuve de la vérité (qui d'elle ou d'Emma mérite de décrocher le rôle?) et de fournir à Wayne une preuve de normalité aux yeux des autres. Elle renonce à la danse et fonde une famille où deux enfants sur trois, poursuivant le roman familial, se destinent à la danse. De son côté, Emma, sacrifiant tout à sa carrière, devient extrêmement connue.

Un peu moins de vingt ans passent A la faveur d'une tournée, Didi retrouve toute la troupe - et Emma. Echange de vérités creuses : tu as une famille, des enfants (comme je t'envie !), tu as fait une carrière d'artiste (comme je t'envie !). Autrement dit l'une danse, l'autre pas. Emily, la fille de Didi, suit la troupe à New York pour étudier la danse. Didi - chaperon - la suit. Emma, guettée par la limite d'âge, se voit soudain retirer plusieurs rôles. C'est elle-même qui conseille au chorégraphe de la remplacer par Emily dont les talents sont certains et à qui elle décide de servir de « coach ». Emily est l'objet d'une passade de Yuri, danseur étoile russe (l'étonnant et bondissant Baryshnikov) et Didi a une liaison sans lendemain la mère et la fille s'éloignent l'une de l'autre. Un gala signe la fin du film, les adieux d'Emma à la scène et le triomphe d'Emily. Une explication monstre a lieu entre les deux femmes : elles vont des mots aux injures, des injures aux coups et des coups au fou-rire. Une phrase, la seule qui pouvait clôturer le film et boucler la fiction, est enfin prononcée : un aveu dans la bouche d'Emma : « tu étais assez bonne à l'époque pour que j'aie été capable de n'importe quoi pour obtenir le rôle » Ce à quoi Didi répond en larmes que cela fait vingt ans qu'elle attend cette phrase.

2. L'intérêt de *The Turning Point* est de commencer là où la plupart des mélodrames finissent (les retrouvailles émues, l'unité retrouvée) et, à partir de là, avec une cohérence têtue, de remonter jusqu'à la « petite phrase » d'Emma, signal d'une nouvelle séparation. Ce mélodrame fossile, filmé solidement mais sans génie par Herbert Ross, est aussi un mélodrame à l'envers, ou plutôt un mélodrame *accompli*. C'est que la petite phrase d'Emma n'est pas tant un secret enfoui dans le passé (le film regorge de faux secrets qui n'ont *aucune* importance) que quelque chose qui, de ne pas avoir été *dit* à un moment précis, a déterminé, outre le destin individuel de Didi et de Wayne, une nébuleuse de désirs pour au moins deux générations. Car il est évident que les enfants sont noués à l'énigme du vrai désir de leur mère (danser ?), à ce remords de n'avoir jamais eu confirmation de ce qu'aux yeux de l'autre, de cette rivale qu'elle aimait, elle *comptait*.

3. *The Turning Point* touche à cette part de vérité que le mélodrame porte avec lui et que je définirai ainsi : le mélo, c'est encore le seul genre (littéraire, théâtral, cinématographique - en tous cas populaire) où quelque chose peut s'inscrire de la trame symbolique dans laquelle nous sommes pris et qui fait de nous des enfants du langage : en gros, la *parenté* et la *filiation*, transmission des noms, des places et des désirs. Le déclin du mélodrame (les derniers grands mélodrames américains sont signés Minnelli - *Home From The Hill*, Mac Carey - *An Affair To Remember* - et surtout Sirk - *Imitation Of Life*, et datent d'une vingtaine d'années) va de pair avec l'essor d'un cinéma qui, plutôt que les déterminations symboliques, privilégie les déterminations socio-économiques (« fiction de gauche, etc. »). Aussi la réaction « saine » au mélo, celle de celui qui « ne marche pas » (mais qui marche à autre chose, par exemple à la croyance dans le « contexte ») est-elle, depuis longtemps, le ricanement. Une réaction plus cultivée, un brin kitsch, consiste à aimer les mélos en spécifiant à quel degré (deuxième, énième...) on le fait (il est alors question de mélos « délirants »). C'est trop de mépris ou trop d'honneur. D'abord les mélos font toujours pleurer (et à celui de Ross, on sanglote), ce qui n'est pas rien. Et les rires qu'ils déclenchent, futés ou gras, ne sont pas n'importe quels rires. Il faut avoir entendu le *fou*-rire de Shirley Mac Laine et d'Anne Bancroft à la fin de *The Turning Point*, pour voir à quel point un mélo accompli inscrit aussi en lui-même la possibilité d'*en* rire.

4. Ce rire, surgi à même la reconnaissance de ce que Bataille appelait « le comique absolu », ce rire non agressif, à peine dérisoire, nous l'entendons aussi dans des films comme *Sylvia Scarlett* (Cukor) ou *Five Fingers* (Mankiewicz) et aussi, en plus indécidable, chez Mizoguchi *(Yang-Kwei-Fei)*. C'est un rire *devant la vie* (comme on dit « danser devant le buffet »). Pas « la vie » valorisée idéologiquement contre la mort (la vie comme thème publicitaire, du genre : quand on aime la vie, on va au cinéma), mais la vie en tant qu'elle apparaît soudain comme ce *rébus*, fait d'énigmes et d'évidences, de coups du sort et de coïncidences merveilleuses, de détours et de retards (principes même du mélo) où se lit, à travers les codes, l'irréductibilité d'un *désir*. Il faudrait imaginer la dernière phrase de la dernière scène du *Pickpocket* de Bresson *en comique* : quel drôle de chemin il m'a fallu prendre pour aller jusqu'à toi ! Dans *The Turning Point*, il s'agit de toute une famille nouée au travail du deuil de la mère et de l'accomplissement de son désir chez sa fille, au détriment de son ancienne rivale. Il s'agit surtout du sentiment où sont les personnages de *répéter* quelque chose.

J'ai commencé par raconter l'histoire du film, non à partir du vécu des personnages et des spectateurs (lequel, dans le cas du mélo coïncide toujours : il n'y a jamais d'avance du spectateur sur les personnages qui lui sont donnés à comprendre, chacun avec ses raisons et



Shirley Mac Laine, Anne Bancroft dans *Le Tournant de la vie*

tous en même temps - très démocratiquement) mais à partir de cette limite du mélodrame : un savoir absolu, téléologique, sur ce qui noue les vivants au désir des morts et les présents au désir des absents. C'est-à-dire, en termes plus lacaniens, du Symbolique.

5. Le mélodrame s'adosse au Symbolique (dont il utilise tous les jeux combinatoires) mais il en escamote le caractère cruel de Loi. Il semble qu'historiquement contemporain de l'institution de la famille petite-bourgeoise monogamique et de la triangulation œdipienne obligée, le mélodrame ait eu pour fonction de rassurer ces familles en leur parlant de ce qui les travaillait (la parenté, toujours) en leur faisant miroiter l'image de la famille réunie, réunifiée, avec comme horizon la photo de famille (où nul ne manque). Si bien que les personnages des mélodrames, soumis à la grande loi de l'Imaginaire, se répartissent en deux catégories : les présents et les absents, ceux que l'on voit et ceux (perdus, enlevés, morts, disparus, crus morts, etc.) dont on parle.

Un pas de plus et le mélodrame bascule dans le *film de fantômes*, lorsqu'il prend en considération non plus la distinction présent/absent mais cette autre : *vivant/mort*. Ou plutôt quand il ménage aux morts la même possibilité de faire retour chez les vivants, pour réclamer, en général, leur dû.

Serge Daney

LE TOURNANT DE LA VIE (The Turning Point).U.S A de Herbert Ross. *Interprétation :* Shirley McLaine, Anne Bancroft, Mikhail Baryshnikov, Leslie Browne, etc. *Distribution :* 20th Century Fox.

A LA RECHERCHE DE Mr GOODBAR
(RICHARD BROOKS)

Looking For Mr Goodbar ressemble à un cauchemar, à quelque chose qui se différencie du rêve dans le sens où chaque figure fictionnelle, chaque personnage, emporte une charge de psychose, la trace d'un trauma. Mis à plat, ce film décrit, inscrit la violence des rapports familiaux, sociaux, sexuels : vision assez plate de la fiction si celle-ci ne s'enlevait pas sur un fond de tératologie dont l'une des conséquences serait de rendre impossible toute position, pour le spectateur, d'extériorité sociologique. Le « c'est bien ça l'Amérique », quoique juste, n'a strictement aucun intérêt, sinon de créditer Richard Brooks d'un regard (on verra que ce n'est pas si simple et que ce regard est lui-même *un contenu)* ou de s'enfermer dans une pseudo maîtrise ou dans un moralisme européen apeuré.

De fait, il est impossible de renvoyer les figures à un contexte, à une conscience, à un social dont il s'agirait de rassembler les éléments épars pour le compte d'un regard sociologique (ethnologique) sur l'Amérique et ses marges. En ce sens *Looking For Mr Goodbar* provoque une gêne certaine. Ce recul sociologique (regarder sans y toucher, garder une position de surplomb, protéger une certaine innocence) est interdit, sauf à prendre le film lui-même comme un élément ou un symptôme d'une pathologie fictionnelle dans laquelle il devient possible de ranger un certain nombre de films américains actuels (je pense par exemple à *Taxi Driver* de Scorsese).

Il y a aussi que plus aucun personnage ne tient de discours dans le cinéma américain : il n'a jamais autant été question de l'irrationnel, du délire, de l'expression par bribes ou fragments, de ce morcellement psychotique qui d'ailleurs met si bien en valeur le jeu d'acteur, la *per-*

formance. (Jusque dans un film comme *Milestones* de Kramer et Douglas, même si le film ne renvoie pas aux mêmes effets que le film de Richard Brooks).

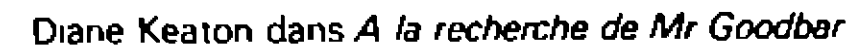
Une des raisons que l'on peut avancer serait que le temps est fini où l'Amérique puisait ses « auteurs » en Europe ; le réservoir des cinéastes américains venus d'Europe s'est pratiquement épuisé, si l'on excepte les nouveaux émigrants de l'Est comme Polanski ou Forman. (*Julia* de Zinnemann est un des derniers produits visibles, dont la fiction porte d'ailleurs, avec un brin de nostalgie, sur ce fameux échange, marchandage, cette greffe qui, il faut le dire, avait si bien réussi : l'Europe amenait sa conscience humaniste, son goût pour l'engagement, ses causes – donc ses auteurs –, l'Amérique la machine fictionnelle, ses studios, le travail de ses acteurs, donc ses artistes et ses producteurs). Il serait possible de faire parler cette généalogie, le fait qu'il faille s'y référer au passé expliquerait peut-être bien des faiblesses du cinéma actuel, tant européen qu'américain (le cinéma de moyenne et grosse production).

Pour que cette position de recul puisse se tenir, il eût fallu que le spectateur trouve dans la fiction du film de Brooks un point d'appui pour son imaginaire, quelque chose qui désavoue ou qui amortisse le délire ou l'effet de psychose de la fiction. La force, dangereuse et inquiétante, du film, consiste à ne pas en indiquer la place, ou du moins à en montrer la voie, le point de fuite du côté d'une idéologie puritaine active, où le puritanisme serait animé d'un *désir de meurtre*.

Ce point d'appui, pour un spectateur européen, aurait pu, idéalement mais à bon compte, être recherché du côté du social : description, enquête sur la marginalité, regard sur les minorités qui réconforte peu ou prou le point de vue majoritaire, analyse d'une crise ou d'une contradiction « sociale », ou, et cela va de pair, du côté de l'auteur, d'un maître, d'une supposée maîtrise qui donnerait à déchiffrer le puzzle d'une fiction dont la dernière pièce serait introuvable (le *a* du désir de l'hystérique), au compte de qui il serait possible de ranger toutes les subjectivités fictionnelles, les errances de la narration, d'attribuer le fameux *point de vue : L'Œuf du serpent*, par exemple, que le spectateur ne peut voir qu'en étant obnibulé par l'effet-signature Bergman, ou des films où tout le travail du spectateur consiste à chercher le – souvent illusoire ou ridicule – point de vue de l'auteur, pour ensuite jouir de cette petite connivence).

Looking For Mr Goodbar n'offre pas cette planche de salut humaniste que permet ou qu'illustre la signature artistique d'un film. Il ne fait pas partie de ce cinéma où, plus le référent inscrit les horreurs de la barbarie du réel, plus il est facile – car c'est bien l'unique solution pour le spectateur –, de doter l'auteur d'un humanisme transcendantal, visionnaire et dénonciateur.

Je suis tenté d'avancer que rien de tel ne fonctionne avec le film de Brooks, et ce, malgré les multiples dénégations possibles de l'auteur, qui, toutes, pourraient commencer par les phrases du genre : « j'ai voulu faire un film sur, montrer que, dénoncer la... »


Diane Keaton dans *A la recherche de Mr Goodbar*



Si on devait remonter la machine fictionnelle de *Looking For Mr Goodbar* jusqu'à son origine, si l'on devait cerner le « désir » de l'auteur, ses présupposés idéologiques, faire dire à ce film sa « vérité », on pataugerait vite dans ce qu'il y a de plus réactionnaire dans le cinéma américain d'aujourd'hui (de plus réactionnaire depuis *Les Visiteurs* de Kazan).

Les personnages de Brooks sont tous marqués d'un sceau, d'une tare, ils portent la trace du péché : drogue, alcool, cicatrices de violences (Vietnam), homosexualité, perversion, désir. Thérésa, le personnage principal interprété par Diane Keaton, a eu la polio dans son enfance, elle en porte la marque à même le corps. La maladie se confond chez elle avec la violence œdipienne dont l'objet symbolique, la fixation, est le sang du père (le signe de la castration) : c'est par le sang (mauvais) du père, transmis à sa naissance, que Thérésa fut malade. Chacun de ses amants, à tour de rôle, s'inquiètera de l'origine de cette cicatrice au bas du dos, et sur laquelle elle reste muette. Le spectateur bute aussi sur cette cicatrice, sur ce silence, et chaque fois que la question est posée, répétée, refait problème, il se voit bénéficier de ce supplément de savoir sur le signifiant de la castration (il ne faut pas aller chercher plus loin l'origine symbolique du délire ou du trauma dans le film). C'est parce que la question insiste que le spectateur peut y déceler un signe, c'est aussi parce que Thérésa se tait qu'il est possible d'y voir le symptôme. Et ce qui est reproché (par le discours puritain de Brooks) à Thérésa, c'est justement d'exhiber cette cicatrice qui n'est visible par l'autre que dans la position sexuelle où elle aime à s'afficher (1).

Ce n'est pas tant parce que Thérésa est une fille trop « libérée », sans principe, saine le jour - elle éduque des enfants sourds-muets : on pourrait tirer la fiction d'un autre côté de l'Œdipe et de la castration –, draguant la nuit dans les repères de la marginalité, que la fiction l'amène à sa perte ; c'est justement parce qu'elle prétend sortir ainsi du nœud familial, par un excès de jouissance et de liberté, qu'elle doit payer en retour de sa mort.

On peut noter à ce titre-là de plus en plus fréquentes allusions à la psychanalyse – dans son entendement spécifique aux Etats-Unis, plus proche de la psychothérapie ou d'une psychiatrie « soft » – dans certains films américains.

Si chez Woody Allen elle est un des éléments du comique et du discours délirant de l'acteur (l'analyste comme confident ou comme premier spectateur), elle joue un tout autre rôle dans un film comme celui de Brooks : plus un tic de société, une pratique normalisée – donc vidée de son sens – ne produisant plus l'effet de butée face au paroxysme, à la violence irrationnelle du sujet. La psychanalyse est donnée comme n'ayant plus de contrôle, dépassée par l'irrationnel ; elle reste l'annonce d'un mal mais n'est plus un moyen de le conjurer. Il faudrait, pour que tout aille mieux, s'en remettre à l'institution religieuse – prise aussi dans une acception large, plus proche de la secte – à qui revient la tâche de rétablir les idéaux du moi, de sauver les sujets d'une marginalité dévorante dans laquelle ils sont pris. D'autant que cette machine religieuse serait prête à intégrer les codes de ce qu'elle est censée combattre, prête à guérir le mal par le mal, le péché par le meurtre, l'excès par l'excès, le sexe par le sexe.

Hollywood ne se conçoit plus que comme la machine qui emballe le rythme d'un délire déjà-là, inscrivant toujours la place, off, d'un dieu, presque silencieux, qui prêche la réconciliation.

Le rachat n'est possible qu'au prix d'un exorcisme, d'une réhabilitation qui passe par un devenir-flic, un devenir-indicateur(2) du marginal qui ne trouve (ne prouve) sa réintégration dans la norme (la famille) qu'au prix d'une cicatrice de plus.

Serge Toubiana

1. Le choix de Diane Keaton pour le rôle de Thérésa est intéressant. Voilà une actrice qui connotait ce qui peut se faire de plus intellectuel dans le milieu cinématographique new-yorkais, connotation répandue depuis le *Annie Hall* de W. Allen.

Il est important de savoir cela pour aboutir à ceci : un rôle de composition difficile, un changement de peau : un effet métonymique par rapport au discours du film de R.B.

Pour le spectateur, la question : « comment une actrice comme D.K. peut arriver à jouer un rôle aussi éloigné de ce qu'elle incarne ailleurs ? », trouve son équivalent dans cette autre énigme : « comment une fille libérée et sensible comme la Théresa de jour peut devenir aussi la Théresa de nuit, draguant n'importe qui dans les bars mal famés ? ».

Une phrase de R.B. relevée dans le press-book : *« J'ai eu très vite la conviction qu'elle pourrait jouer le rôle. Je n'avais aucun doute qu'elle pouvait interpréter le rôle de l'institutrice, mais je savais qu'il me faudrait attendre le tournage pour savoir si elle parviendrait à faire ressortir l'autre face de son personnage. »*

2. Voir prolongement dans les fictions de *Serpico* à la T.V.

A LA RECHERCHE DE Mr. GOODBAR (Looking for Mr. Goodbar). U.S.A., Panavision, 2 h 14, de Richard Brooks
Scénario : Richard Brooks d'après le roman de Judith Rossner (Ed. Lattès). *Image* : William A. Fraker. *Montage* : George Grenville. *Directeur artistique* : Edward Carfagno. *Numéros musicaux* : Donna Summer, Diana Ross, Comodores, Thelma Houston, etc. *Interprétation* : Diane Keaton, Tuesday Weld, William Atherton, Richard Kiley. *Production* : Freddie Fields. *Distribution* : C.I.C.

RAISON D'ETRE
(YVES DION)

Exténué par l'image jaunâtre et floue, le son inaudible caractéristiques de la projection 16 mm du cinéma « Le Seine », je suis allé en demander raison au projectionniste. Me poussant hors de sa cabine, il jette : « on ne peut pas être exigeant quand on vient voir la mort des gens ».

Mauvais projectionniste, cet homme est bon critique, car *Raison d'être* participe bien de cette dénaturalisation de la mort, de sa mythification qui en fait un nouvel et subtil instrument de pouvoir, comme l'a dénoncé entre autres Foucault dans « La volonté de savoir »(1) (Histoire de la sexualité, tome I, Gallimard 1976). C'est là le grief que l'on peut faire à ce film dont le propos est de suivre en direct les derniers mois de la vie d'un homme et d'une femme cancéreux, condamnés par la médecine non grodeckienne ; et non celui d'avoir osé filmer l'infilmable, ce qui serait renforcer cette abstraction de la vie qu'est devenue la mort, après que les pouvoirs aient entrepris de la gérer.

De plus, ce qui est inacceptable, sous le prétexte d'une soi-disant objectivité, c'est de n'avoir pas annoncé un point de vue initial que le travail avec les deux mourants aurait permis de faire évoluer.

Malheureusement, comme beaucoup de ciné-films directs, celui-ci est un travail de reporter de télévision, voyeur, voyageur pressé par le temps et le coût de la pellicule. Le malaise du spectateur vient de ce que la caméra est utilisée ici pour faire chavirer la barque et *précipiter* les deux malheureux dans le Styx, comme le fouet de monsieur Barnum pousse le lion à travers le cerceau de feu.

Le film se présente comme un conte immoral de mauvaise qualité : *la femme* a toutes les raisons de ne pas mourir : on la voit jeune, jolie, aisée, bien mariée. Pourtant, elle se prête à merveille au rôle que lui demande de jouer le réalisateur : avec son mari, ses amis (les enfants, mauvais simulateurs, sont peu filmés), elle s'installe confortablement dans l'approche de la mort ; évidemment, physiquement elle s'est beaucoup amoindrie, mais le profit qu'elle en tire est que son mari – qui a cessé son travail pour mieux la regarder mourir – la porte très souvent dans ses bras ; ses amis, le jour de son joyeux anniversaire, viennent ridiculement tortiller du cul, se forçant devant la caméra ; elle goûte mieux à la vie : chaque geste, chaque rayon de soleil deviennent nouvelle cause d'émerveillement.

Il y a bien quelques ratés : par exemple, on apprend que l'équipe de tournage, pour raisons techniques (lesquelles ? On ne le dit pas), va s'arrêter quelques jours. La femme qui sent bien alors qu'elle n'est que gibier d'objectif, avec espoir de dénégation interroge : « vous n'allez plus venir me voir pendant quelque temps, puisque vous ne pouvez plus filmer ? » : *Aucune réponse*, y-a personne derrière la caméra, ou plutôt, c'est la mort qui est derrière. On commençait à s'en douter, étant donné l'inaudibilité des questions posées, mais cette fois-ci on comprend nettement qu'il s'est agi de cacher – comme pour la mort instituée – la voix et le geste des Dei ex machina qui, de la coulisse, agitent les petits pantins. Pantins que l'on guide alors dans le rôle qui leur a été attribué dès le début du tournage.

L'homme commence par jouer le jeu du moribond sordide qui lui a été dévolu. Filmé dans les tristes couloirs d'hôpital, près d'un lac lugubre, à travers son bungalow préfabriqué désert, dans la lumière grise et le vent, sans travail, sans amours, sans enfants, il va mourir, lui aussi, mais seul et en râlant.

Quel beau balancement, quelle belle opposition entre la lumière et l'ombre, entre l'acceptation et le refus de la mort, entre la femme et l'homme !

Mais voilà que cet homme ressent à tel point la programmation de sa mort instituée, tant par le social alentour que par l'équipe de tournage, qu'il décide de prendre lui-même cette mort en charge, en la reportant à plus tard. Sa survie imprévue – il se remarie au lieu de mourir – sera annoncée à la fin aussi laconiquement qu'un faire-part de décès, comme si elle réduisait à néant le propos du film. Voilà donc pourquoi le montage est boiteux, guidé qu'il est par la seule évolution temporelle des deux maladies : l'une meurt, l'autre pas. Le réalisateur ne comprend pas, et au lieu de nous faire découvrir avec lui que le film est résultat d'un processus de rupture avec les connaissances mythiques à quoi le terme mort renvoie, il plie les phénomènes enregistrés au schéma d'horrible fatalité que la mort dessine pour lui.

Jean-Pierre Beauviala

RAISON D'ETRE. Canada, 1 h 18 noir et blanc de Yves Dion. *Image* : André-Luc Dupont. *Son* : Michel Arcand. *Montage* : Yves Dion. *Mixage* : Michel Descombes. *Avec la participation de* : Madame Huberte Pineau, le Dr Flore Fournelle Le Buis, le Dr Guy St Arnaud, Madame Pierrette Lambert, le Dr Yvan Methot, Madame Margaret Farley. *Production* : ONF.

PITIE POUR LE PROF !
(SILVIO NARIZZANO)

En 1935, un jeune instituteur canadien à l'air plutôt frêle et sympathique est envoyé en poste dans une lointaine province du pays. Là, mille difficultés attendent le citadin peu préparé à la dureté des conditions de vie des villageois et à leurs mentalités. Il s'y fera pourtant et y trouvera même la possibilité d'un travail et d'une vie.

Ce qui ressort de ce film c'est que cette société d'autrefois, d'un passé proche et reconnaissable, présentée comme fermée, obscurantiste, répressive, finira par apparaître au bout du compte, non seulement comme la seule société possible, mais aussi comme désirable et riche d'avenir (1) : le jeune instituteur voudra y retourner et, sans doute, nous aussi, spectateurs.

Ce retournement est très habilement tramé, rendu crédible (pas tout à fait cependant, j'y reviendrai) par une structure narrative efficace : *le récit d'apprentissage*. Ainsi les contraintes répressives et rabat-joie auxquelles se heurte Max Brown (c'est le nom du héros) apparaissent comme autant de données du réel, prétextes à épreuves qui devront le mener devant « les réalités de la vie ». Il y a là un glissement confusionnel qui guette sans doute un certain cinéma, disons écologique : la dénonciation des chimères du monde moderne justifie l'exaltation (ici détournée, retorse) d'un réalisme qui se réduit à la défense de la répression sociale. Du coup c'est cette répression qui se trouve en place de *bonne image*.

Samantha Eggar dans *Pitié pour le prof !*

On perçoit bien, à voir ce film, où se trouvent les chimères dont Max Brown devra faire son deuil : dans le bovarysme et le socialisme, ici curieusement placés sous le signe de la même réprobation. Ainsi les paroles progressistes que prononcera l'instituteur, un moment tenté par le rouge, s'envoleront dans le vent au contact de la réalité de la vie. Quant à la tentation de l'aventure romanesque (représenté par Samantha Eggar), elle sera très finement traitée par Narizzano : la nature artificielle, « bovaryste », des sentiments de Samantha Eggar ne se révèlera que peu à peu, selon un processus qui fait un peu penser à la manière de Kazan. Ainsi, comme souvent chez Kazan, le dernier mot, le mot de vérité qui précipitera l'aventure dans le néant, est confié à un personnage considéré comme antipathique (le mari).

Mais le retournement est également rendu aimable par la figure du héros qui fonctionne comme une sorte de point de confusion où fusionnent miraculeusement les contraires, comme l'incompatibilité entre répression et joie de vivre. Max Brown possède une grâce (visible sur son visage empreint de lumière intérieure) qui lui permet d'être à la fois un enfant et un adulte, un innocent et un savant, un apprenti et un maître. La façon dont il s'implique dans l'aventure avec Samantha Eggar, sans finalement être compromis, est significative. En fait c'est sa position au contact de ses élèves (avec lesquels il a établi une convivialité réaliste) qui lui permet de saisir et de révéler la société à l'endroit où elle est la meilleure : par ses enfants, par son avenir.

On a dit ce film peu important, léger, limité, c'est sûrement vrai et ce n'est pas au demeurant un très grand succès. Je crois cependant que cette minimisation, favorable ou défavorable, correspond au ton et à la leçon du film : une modeste proposition, drôle mais sérieuse, pour un bon usage des lois sociales.

Cependant, dans son réalisme souriant et chagrin, ce film a quelque chose de complètement chimérique. On le voit bien à la faveur d'une sorte de faille dans la fiction : à la fin de l'histoire l'instituteur essaie de convaincre l'Inspecteur, représentant d'un pouvoir centralisateur, de l'authenticité de la vie dans cette lointaine province isolée ; malgré une démonstration en forme de ballet, l'Inspecteur promet à Max Brown qu'il ne retrouvera pas son poste à la rentrée. Pourtant l'image finale nous apprend que Max Brown a bon espoir. Espoir vide qui ne repose sur aucun élément de la fiction, mais sur la conviction surnaturelle qui anime le héros. A l'image du film.

Bernard Boland

1. A l'évidence, il ne s'agit pas vraiment d'une description d'une société passée, donc « autre » mais bien de la société « d'autrefois » référence obligée à toute saisie de la société actuelle ; ce qui permet, le discours écologique aidant, d'en faire une société d'avenir.

PITIE POUR LE PROF! (Why Shoot The Teacher). Canada, 35 mm, 1 h 40 de Silvio Narizzano. *Image* : Marc Champion. *Musique* : Ricky Hyslop *Montage* : Max Benedict et Stan Cole. *Interprétation* : Bud Cort, Samantha Egar, Chris Wiggins, Gary Reincke. *Production* : WSTT Production Limited (Toronto, Canada). *Distribution* : Lugo Films

LES LIENS DE SANG
(CLAUDE CHABROL)

Une jeune fille (Patricia Lowrey) assassine par jalousie, un soir au retour d'une surprise-partie, sa cousine Muriel, puis, pour accomplir tout à fait sa vengeance, accuse son frère Andrew du meurtre. L'inspecteur Carella (Donald Sutherland) est chargé de l'enquête. Le trente-deuxième film de Claude Chabrol est l'adaptation en langue originale (l'anglais) d'un roman d'Ed Mac Bain *(Blood Relatives)* et a été tourné à Montréal pendant l'été 1977, particulièrement chaud à ce qu'on dit.

Le film vogue comme l'enquête : l'affaire part mal. Deux ou trois fausses pistes (dont celle d'un détourneur de mineures honteux, très bien joué par Donald Pleasence), paris loupés et médiocres scènes dont une très mauvaise au cimetière pour les obsèques de la victime, où le frère se précipite sur la tombe et crie qu'elle lui revienne. Chabrol filme tout ça avec un manque de compassion, un manque de conviction, un irrespect trop systématiques pour qu'ils puissent être mis au seul compte du je m'en foutisme ou du ratage.

Et puis le filet se resserre. Après le cimetière justement, les acteurs du drame, visages et corps déjà épuisés au bord de la décomposition (la scène parle utilement de la canicule qui terrassait tout le monde au tournage), réunis autour d'une table morne, dans l'appartement de la pauvre Madame Lowrey (la tante de la victime et la mère de l'assassin, jouée par Stéphane Audran très affectée), dans le cliquetis des verres teintés de whisky, bref dans le bric-à-brac connu des films policiers, cette « femme ordinaire confrontée à une crise émotionnelle » laisse tomber un nouvel élément qui prend dans l'abattement général (et à cause de lui), valeur de signe, fonction déictique : Andrew était allé chercher les jeunes filles à la tragique surprise-partie, il avait donc pu les rencontrer dans la rue et nul n'en avait soufflé mot.

Cet élément nouveau, c'est visiblement le bon bout de l'enquête, le bout de la bonne corde sur laquelle il reste à tirer : les liens qu'il s'agit de démêler sont des liens de sang ; des histoires de famille, des problèmes internes. Finis les méandres, les investigations tous azimuts, les séquences filandreuses d'interrogatoires d'inconnus et les vains mouvements d'appareils qui les accompagnaient. A partir de là on joue serré. Dans cette scène le récit (comme l'enquête) *se noue*.

C'est qu'à l'autre bout de la corde invisible tendue à Carella et qu'il saisit machinalement comme on suit une lueur dans le noir, il y a Patricia qui s'empare aussi du fil ainsi désigné avec le même aveuglement : elle va accuser son frère du meurtre qu'elle a commis et cette décision de changer de mensonge (fini aussi pour elle le meurtre du pervers inconnu, la thèse de la mauvaise rencontre et du hasard) prend son départ dans cette scène. Elle entend également resserrer de son côté l'intrigue vers le drame familial.

Donald Sutherland, Stéphane Audran et Aude Landry dans *Les Liens de sang*



Et l'ouvrage est désormais en place. D'un côté la recherche, le chemin de la vérité parcouru à tâtons par un Donald Sutherland alors de plus en plus en forme, culminant dans la scène où en pleine nuit, au mepris de sa femme et de sa fille, il découvre sur le canapé de son salon, en survêtement bleu rayé de blanc et son petit chien à ses pieds, les détails de l'affaire en lisant le journal de Muriel subtilisé et jeté par Patricia à la poubelle, après le meurtre, mais retrouvé grâce à la grève des éboueurs de Montréal. De l'autre côté, l'élaboration du mensonge, le brouillage de la vérité menés par cette jeune fille qui, admettant son crime, ne fera que redire le mystère du crime en général ; victoire à la Pyrrhus que celle qui consiste à découvrir l'assassin sans jamais découvrir, venir à bout du crime, source inépuisable donc : de fictions particulièrement.

Aussi l'intérêt du film n'est pas dans le suspense qu'il produirait, ni les frayeurs, ni les tensions, pas dans ce que Hitchcock appelle le *whodunit* (Qui l'a fait ? Qui l'a tuée ?), pas dans l'émotion, mais dans la démonstration de cinéma, conduite sans filet et presque sans objet (car l'intrigue est effectivement mince) et dans le plaisir qu'on prend à la suivre. Aussi on ne trouve point de recours aux ressorts habituels de la lutte à mort du bien et du mal, pas de moralisme : les deux protagonistes, le découvreur de la vérité et la tisseuse du mensonge, font leur métier de personnages de films policiers avec un magnifique désinvestissement, une ardeur toute *professionnelle*. Même application dans la volonté de savoir de l'inspecteur Carella et le projet de mentir de la jeune Patricia : fiction policière ramenée à sa plus simple expression, celle de sa méthode. Egalité prônée de l'assassin et du policier : pas de bonne enquête sans alibi solide ; comme au football, pas de bonne partie sans bonnes prestations et équivalence des mérites de part et d'autres. L'un et l'autre tirent la même corde, comme le metteur en scène d'ailleurs, Chabrol lui-même depuis vingt ans, ce qui n'exclut pas les risques mais les remet à leur place : c'est la qualité de l'engagement qui seule alors compte, la mise en scène chez Chabrol qui tient le plus souvent ses promesses.

Curieux métier que celui de cinéaste, fera-t-on dire à Chabrol, qui consiste à rejouer à chaque fois, avec des matériaux différents, les mêmes éléments, démarche dont le film policier est la meilleure métaphore : jeu entre ce que l'on voit (dans le cadre) et ce que l'on ne voit pas (ce qu'il cache). *Les Liens de sang* rappelle au passage qu'il faut, pour que ça marche, trouver entre les deux des correspondances singulières : comme celles qui se nouent entre le mensonge de Patricia et le métier de Carella pour le percer à jour.

Serge Le Péron

LES LIENS DE SANG. Film franco-canadien en couleurs, 1 h 40, de Claude Chabrol.
Scénario : d'après le roman d'Ed Mc Bain « Adieu Cousine » (Col. Gallimard). *Image :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Interprétation :* Donald Sutherland, Stéphane Audran, Micheline Lanctot, Anne Landry, Laurent Malet, Donald Pleasence, David Hemmings. *Production :* Eugène Lepicier, Denis Héroux, Julian Melzack. *Distribution :* S.N.C.

LA FIÈVRE DU SAMEDI SOIR
(JOHN BADHAM)

Le premier film « disco », a-t-on anoncé. On rêve donc d'un film qui tournerait, dont la fiction serait comme l'émanation de la musique et de la danse, qui utiliserait avec sérieux leur imaginaire. Busby Berkeley savait faire de tels films et certains passages de *Balling Beauties* (de Georges Sidney, récemment repris) en donnent une idée.

Ici, Robert Stigwood (le producteur) et John Badham (le réalisateur) proposent leur fiction « disco » qui se centre sur la présence de John Travolta (l'acteur). Celui-ci, dans le rôle d'un jeune italien de New York, *excelle* dans la prestance physique et l'art de la danse. Quel charme, quelle maîtrise quand il déambule dans les rues du Bronx ou, le soir venu, quand il évolue sur la piste du « 2001 Odyssey » !



John Travolta dans *La Fièvre du samedi soir*

Faire usage de son corps de manière à l'imager érotiquement, c'est s'exposer à charrier autour de soi la boue des regards. Aussi Tony Manero, qui est chrétien, qui porte une croix sur la poitrine, n'a que mépris et dégoût pour celles – et aussi ceux (un tout jeune homme se suicidera à cause de lui) – qui s'y laissent prendre, lui ne veut pas se salir et laisse aux copains les coucheries de bagnole (1).

En effet, *l'excellence* que déploie Tony Manero, qui permet à son corps de *faire image*, aspire, par un processus qui tient à la nature de l'image (ici « image-disco »), à la fois au plus proche et au plus loin du sexe, niant le sexe en elle, à se purifier de la lie des regards métèques (portoricains, italiens). Il trouvera cette purification en s'offrant à une américaine bon teint (quoique portant un nom italien), danseuse elle aussi (mais pas comme les autres), distinguée (mais pas vraiment), qui, en tout cas, lui permettra de se défaire de son italianité. Pour la main de la belle Karen Lynn Gornay, Tony devra également renoncer à être le meilleur danseur. Mais finalement, briller dans le « disco », c'est peut-être seulement bon pour les métèques.

Bernard Boland

1. Je n'ai jamais vu, dans aucun film, passé ou présent, des femmes *baisées* de cette façon (dans tous les sens du mot : cf. la scène où Tony et ses copains feignent de se jeter dans le vide sous les regards angoissés d'une prétendante-italienne – qui, telle une prostituée, sera ensuite violée). Il faudra s'interroger sur le lien entre un discours actuel sur le viol et la dignité de la femme, et son *envers* dont ce film, à très grand succès, porte témoignage.

LA FIEVRE DU SAMEDI SOIR. (Saturday Night Fever). U.S.A., Panavision, 1 h 59 de John Badham.
Scénario : Norman Wexler. *Image :* Ralf D. Bode. *Montage :* David Rawlins. *Décor :* Charles Bailey. *Musique originale :* Barry, Robin et Maurice Gibb. *Numéros musicaux et chorégraphie :* Lester Wilson. *Interprétation :* John Travolta, Karen Lynn Gornay. *Production :* Robert Stigwood. *Distribution :* C.I.C.

En Haut : *Qui a tué le chat ?*

En bas : *Un vrai crime d'amour*

MINORITES IMPUDIQUES

SUR QUELQUES FILMS DE COMENCINI

PAR PASCAL KANE

La froideur générale avec laquelle a été accueilli *Qui a tué le chat ?*, le dernier film de Comencini, suscite deux remarques :

1) Contrairement aux déclarations pseudo-cinéphiliques qui ont cours, le véritable cinéma B, le cinéma mineur, a peu d'audience en France. Bien sûr, on veut bien se pâmer devant un petit Walsh ou un petit Fuller de série, mais c'est surtout parce qu'on considère ces films comme des objets d'époque et qu'on n'envisage à aucun moment de prendre en considération leur véritable propos. Mais pour peu qu'un film contemporain prenne l'aspect, sérialisé, d'un film B (ce qui n'est possible que là où la machine du cinéma fonctionne encore sur certaines normes de production, et peut se trouver directement en prise avec un public populaire), voilà que la critique fait la fine bouche, demandant finalement plus d'« Art », plus d'ambition, plus de classe. C'est qu'on ne peut plus jouer aujourd'hui que la carte de la « montée aux extrêmes », qui veut qu'un cinéaste digne de ce nom doive forcément abattre un atout maître (même truqué) à chaque film : rançon d'une « politique des auteurs » généralisée appliquée avec une constance et un manque de discernement total par la critique dans son ensemble.

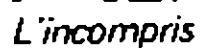
2) *Qui a tué le chat ?*, admirable scénario d'un film mineur, aurait pu susciter plus d'intérêt : c'est que les qualités les plus retorses et les plus aigues de Comencini y sont à mon sens très présentes, bien que l'effet « film d'auteur » (préoccupation sans doute étrangère à Comencini) y soit négligé. Mais paradoxalement, ce sont peut-être ces qualités elles-mêmes qui ont été dédaignées, quand elles n'ont pas suscité une certaine gêne. On en vient donc à suspecter l'estime même dans laquelle est tenu Comencini en France, dont on va voir qu'elle n'est peut-être pas privée d'ambiguité.

Car de quoi s'agit-il enfin chez Comencini ? Derrière la « sensibilité » de ses récits *(L'Incompris, Pinocchio)*, sa « truculence » *(Lo scopone scientifico, Casanova)* ou son charme de narrateur, on retrouve un même thème que *Le chat* expose avec une crudité qui n'a pu, cette fois, entraîner de méprise : c'est bien de l'abjection du rapport à autrui dont Comencini, en moraliste qu'il est, traite.

Abjection qui se cache derrière les diverses motivations de ses personnages, et qui sont toutes des variantes d'une abjection plus fondamentale qui mine toutes relations humaines, des plus contingentes aux plus privilégiées (père-fils, amant-maîtresse).

Cette abjection serait donc moins le propre des uns (plus intéressés ou plus égoïstes que les autres) qu'une fatalité de la règle du jeu qui façonne tous les partenaires au même moule. Voir *Lo scopone* par exemple : chacun des deux couples est prêt aux mêmes coups bas, il a le même amour de l'argent : aucun n'est plus estimable que l'autre. Et pourtant une inégalité fondamentale règne, qui ne peut nous laisser indifférents : de par la règle même du jeu (apport d'argent illimité), le couple pauvre ne peut gagner. Il y a toujours ainsi chez Comencini la mise en place d'un conflit monstrueusement inégal (riches-pauvres, adultes-enfants, patrons-ouvriers), qui ne tire son pathétique que de l'aveuglement de la partie la plus faible sur sa propre faiblesse. Aucun apitoiement pourtant chez Comencini, même dans *L'Incompris :* l'enfant ne veut au fond que ressembler à son père, comme Mangano-Sordi veulent ressembler à Davis-Cotten, ou comme la secrétaire du *Chat*, salariée exploitée, veut à son tour faire chanter son patron. Comencini, en fait, est ailleurs, dans le pointage par exemple de ce qu'on pourrait appeler la « complaisance masochique » avec laquelle les dominés, les minoritaires, apprennent la règle d'un jeu majoritaire (du jeu de cartes du *Scopone* au gangstérisme généralisé du *Chat*) dont on sait qu'ils ne seront au bout du compte que les victimes. Victimes exemplaires, résignées ou révoltées selon les cas. Mais c'est lorsqu'il filme la conjonction de la minorité (le « mineur » n'est pas l'exploité) et de la révolte (la lutte contre la résignation qui les hante) que Comencini réussit, à mon sens, ses meilleurs films *(Delitto d'amore, Pinocchio)*.

Si la relation d'abjection est bien normée, suscitée par l'ordre social (c'est le rapport patron-ouvrier dans *Delitto d'amore*, propriétaire-locataire dans *Le chat*, majeur-mineur dans *L'Incompris*, etc.), elle ne se soutient pas pour autant, au contraire des fictions de gauche les plus caractéristiques, d'une analyse politique généralisante dont la fiction serait l'illusoire mise en œuvre. L'aversion de Comencini pour la généralité va de pair avec un amour pour des personnages singuliers, choisis – diraiton – pour leur non-représentativité : les conflits traversés par Pinocchio, l'« incompris » ou le jeune Casanova n'ont de valeur (c'est-à-dire ne font sens) que par rapport à un cercle familial aberrant (famille incomplète) dans *L'Incompris*, fausse filiation



L'incompris

de Gepetto et de Pinocchio, mère dénaturée de Casanova, haine du frère et de la sœur dans *Le chat*) comme si Comencini cherchait principalement à éviter que la famille, c'est-à-dire la genèse du personnage, ne soit rabattue sur un socius tout prêt à l'accueillir et déjà trop lisible. Préserver la singularité, c'est peut-être alors créer les conditions de l'amour. (Preuve à contrario : plus les fictions de gauche s'acharnent à mettre en scène des personnages essentiellement représentatifs –des carences de l'ordre social, etc.–, plus se manifeste le mépris ou l'aversion, déclarés ou plus roublardement masqués, que ces films portent à leurs personnages dits aliénés. Conséquence obligée des discours du Maître).

De l'aberration donc, d'où surgissent les héros comenciniens, quelques effets persistants ne manqueront pas de se produire ; la carence familiale y est compensée de deux façons : par un excès d'amour, mais ne pouvant définitivement plus unir les membres de ces fausses familles ou masquer leur désagrégation *(L'Incompris, Pinocchio, Casanova)* ou par un excès d'intérêt pour l'argent, où les personnages pensent trouver matière à compenser leurs déboires familiaux *(Lo scopone, Le chat).* Excessifs donc, dans leur constitution même, les personnages comenciniens en sont réduits sans cesse à s'exposer : vis-à-vis de leur entourage, mais surtout du spectateur à qui leur impudeur n'échappe pas : il s'y reconnaît même tout à fait, car quoi de plus partageable, en effet, que cette demande d'amour ou que ces sombres calculs égoïstes qui apparaissent devant lui. A cette différence près que le spectateur lui, a tout loisir de les dissimuler, ces sentiments intimes qu'on ne montre pas, où se manifeste l'impudeur si caractéristique des héros de Comencini.

D'où, à mon sens, l'obscénité de ce cinéma. L'obscénité lie toujours une passion commune, banale (partageable donc à priori par celui qui l'observe) à un excès intime et caché de celui qui l'éprouve, qui la rend répulsive, monstrueuse, et donc finalement inappropriable. C'est la passion exhibée qui est obscène. L'obscénité est donc bien le contraire de la pornographie qui veut toujours rattacher à quelque normalité un goût singulier, trop personnel, et cela dans le but de ne pas exposer, ni celui qui éprouve ou énonce ce goût, ni celui qui veut jouir de ce spectacle (la pornographie lève les résistances à la mise en spectacle).

Aujourd'hui où le cinéma participe massivement de cette pornographie généralisée où tout se montre, mais sans risque, on voit toute l'importance que prend cette exigence morale de vérité qui peut conduire la représentation cinématographique jusqu'à l'irreprésentable : jusqu'à l'obscène. C'est en cela que Comencini est parfois un grand cinéaste, comme le sont toujours les cinéastes de l'obscène : en Italie Rossellini (dans le registre de l'amour) et aujourd'hui Ferreri dans celui de la sexualité, chez qui la pornographie est toujours le risque assumé de son spectacle. Mais loin d'y céder (de normaliser ce qu'il montre), Ferreri procède par retour de flamme : c'est le désir du spectateur qui va brutalement être mis en cause, de souhaiter au fond de lui-même ce spectacle. Et le désir de pornographie devient, à son tour, obscène.

Comencini, lui, reste un moraliste, c'est-à-dire que son spectacle est conçu comme une épreuve à laquelle ses héros et leurs passions (cupidité, affectivité) vont être confrontés sous l'œil d'un spectateur qui doit, lui aussi, s'exposer (prendre part au débat). Le spectacle (le film) n'a donc rien d'évident. Produit d'un coup de force, d'une mise à nu, il est toujours, chez Comencini, problématique. Son mérite est dans cette volonté de risquer une éthique de la représentation cinématographique avec chacun de ses films, comme si le cinéma, art mineur, avait le devoir de fournir, toujours, une *justification* du spectacle qu'il offre. On en verra un exemple dans cette scène du *Casanova* où l'on assiste à un abominable charcutage d'un malade, baptisé opération chirurgicale : curiosité divertissante pour les spectateurs inconscients et futiles de la scène, angoissante pour Casanova (c'est son père qui est ainsi rebouté), et indissociable pour nous, qui participons des deux regards, mais pressentons aussi la fin, d'un vague sentiment d'horreur : comme si le prix qu'il allait falloir payer dépassait de beaucoup le plaisir qu'on en tirait. Scène qui trouve d'ailleurs un écho dans la seconde partie du film, au moment de la dégradation et de l'exécution publique du prêtre : le spectacle tourne court, et vire, sans transition, au macabre.

Le cinéma de Comencini est donc le résultat d'un conflit chez ses personnages entre une nécessaire exigence, présentifiée d'une part sous la forme d'un Modèle surmoïque, inhumain et parfois terrifiant (le Pinocchio de bois, le diplomate anglais père de l'« incompris », le couple Davis-Cotten du *Scopone*, et parodiquement le personnage de James Stewart dans *Fenêtre sur cour*, modèle de Tognazzi dans *Le chat*, etc.) dont le dénominateur commun à tous est la maîtrise des sentiments, et d'autre part une Image identificatrice, image régressive, passéiste, lourdement chargée affectivement, mais qui correspond à leur véritable ancrage, à leur véritable identité nationale, culturelle et sociale (la mère morte dans *L'Incompris*, Gepetto, le père, dans *Pinocchio*, les supporters de Mangano-Sordi dans *Lo scopone*, etc.).

Entre un impératif hors d'atteinte et une identité perdue, les conflits sont parfois sans issue pour les personnages comenciniens *(L'Incompris)*, mais il arrive aussi de temps à autres qu'un personnage admirable les surmonte : Pinocchio par exemple, admirable parce qu'il sait que, pour devenir adulte, il ne devra renier aucune part de lui-même.

Pascal Kané

QUI A TUE LE CHAT ? 1 h 49 *Production :* Sergio Leone. *Distribution :* Artistes Associés. *Scénario :* Rodolfo Sonego et Augusto Caminito. *Images :* Ennio Guarnicro. *Musique :* Ennio Morricone. *Interprétation :* Ugo Tognazzi, Mariangela Melato, Michel Galabru, Dalila Di Lazzaro, Jean Martin, Aldo Reggiani, Adriana Innocenti, Armando Brancia, Philippe Leroy. Voir dans les *Cahiers* sur Comencini : Jean Narboni dans le numéro 265 à propos des *Aventures de Pinocchio* et Danièle Dubroux dans le numéro 284 à propos de *L'Argent de la vieille*.



RENCONTRE AVEC CHANTAL AKERMAN

« LES RENDEZ-VOUS D'ANNA »

Anna (Aurore Clément) est cinéaste.

On ne saura jamais très bien pourquoi, si ce n'est que cela lui permet d'être nomade.

On ne verra rien de son activité qui relève plus immédiatement du cinéma, ni tournage, ni acteurs, ni producteurs.

On la verra voyager de ville en ville, on verra des gares, des trains, des quais, des chambres d'hôtel, des bouts de ville.

Anna est célibataire.

Quelqu'un qui erre qui vagabonde.

Comme un marin elle aura des aventures sans lendemain avec des personnages différents qui vont lui raconter leurs histoires, leurs petites histoires parce qu'elle ne fait que passer.

Mais derrière les petites affaires qui lui seront confiées, nous verrons se dessiner les grandes affaires collectives, l'histoire des pays, l'histoire de l'Europe de ces cinquantes dernières années... extrait du synopsis des *Rendez-vous d'Anna* écrit par Chantal Akerman.

Les Rendez-vous d'Anna se sont tournés du 2 janvier au 23 février en Allemagne, en Belgique et en France, j'ai assisté à quelques jours de tournage en prenant des photos. J'ai rencontré Chantal Akerman le 4 avril, elle était à la fin du montage de son film, il doit être fini aujourd'hui. C.C.

Chantal Akerman. J'ai acheté un magnétophone quand j'étais en train d'écrire le scénario des *Rendez-vous d'Anna* et que je n'avais pas envie de me lever la nuit pour écrire, mais je ne l'ai jamais utilisé comme ça, même cet effort-là est trop grand, la nuit.

Cahiers. *Ça t'est déjà arrivé, de penser quelque chose et au lieu de l'écrire de le dire ?*

Akerman. Je pensais pouvoir le faire et finalement je ne l'ai pas fait, je ne me levais pas non plus pour écrire. Il y a eu des nœuds dans l'écriture et je ne trouvais pas, le scénario n'avançait pas.

Cahiers. *Pourtant le scénario se lit très facilement et très simplement, on a l'impression que ce n'était pas l'endroit où tu voulais mettre le travail.*

Akerman. J'ai commencé à l'envers, en fait je ne voulais pas du tout faire un film comme ça, je voulais faire un film rien qu'entre une mère et une fille et je n'arrivais pas à l'écrire ; j'ai commencé par la mère venant à Paris en surprise comme une dernière demande à sa fille et découvrant le monde de sa fille puis repartant, et je n'arrivais pas du tout à l'écrire, donc j'ai reculé, la fille arrivait d'un autre pays à Paris et par hasard rencontrait la mère. Et puis j'ai encore reculé, la fille rencontrait quelqu'un et je n'arrivais toujours pas à la mère, impossible d'introduire la mère mais je n'avais pas cette idée que la fille allait vers la mère, c'était la mère qui allait vers la fille, j'étais bloquée le scénario n'avançait pas. Les dix ou vingt premières pages du scénario sont d'ailleurs plus travaillées au niveau de l'écriture que le reste, j'ai mis des mois à les écrire.

Cahiers. *L'idée, elle, était là. Un jour je t'ai dit que tu n'avais aucune imagination et tu m'as répondu que ça ne t'intéressait pas l'imagination.*

Akerman. Oui, mais jamais les situations du film ne se sont présentées telles quelles dans ma vie. C'est à partir d'éléments que je connais mais aucune des situations dans ce film n'est vécue, mis à part que je voyage. Ensuite, j'étais à Los Angeles et tout d'un coup je me suis rendue compte qu'il y avait l'Allemagne, Bruxelles et Paris, que Bruxelles c'était le centre, enfin au milieu, et qu'elle s'y arrêtait, la mère faisait un appel, je ne voulais pas que l'appel vienne de la mère. Sa mère appelait et elle allait à Bruxelles, c'était bien parce que c'était le centre, la mère, le retour au pays.

Cahiers. *Pays qui n'en est pas un puisque tu disais déjà dans l'entretien précédent avec les* Cahiers *que ton centre ce n'est pas plus Bruxelles qu'ailleurs.*

Akerman. Oui mais c'est tout de même là que sa mère l'a mise au monde et que sa mère habite. C'est seulement venu plus de la mère que du pays. Et puis ça a coulé à partir du moment où j'ai su que c'était ça, j'ai écrit très vite, mais avant ça a été terrible parce que je ne trouvais pas, après il a suffi de quinze jours ou trois semaines pour terminer le scénario alors que j'avais mis des mois pour les vingt premières pages. Mais ce doit être normal comme durée d'écriture à moins d'avoir de la chance, le temps de remuer bien tout ça, l'émulsion et puis ça repose. Je ne suis pas immédiate.

Cahiers. *Les dialogues, ça vient au moment de l'écriture ou au moment de la mise en scène ?*



Aurore Clément

Akerman. En même temps que l'écriture. Ce qui m'intéresse dans les dialogues c'est que ça fasse bla, bla, bla, bla à l'infini, que ça fasse rond avec un rythme...

Cahiers. *De mélopée ?*

Akerman. Je ne sais pas, que ça fasse rond, peut-être comme une psalmodie sans que vraiment le sens des phrases compte. Delphine Seyrig le fait un peu dans *Jeanne Dielman* quand elle lit la lettre, peut-être pas autant que je veux mais plus que les autres comédiens avec qui j'ai travaillé. C'était ça et puis ça et puis ça et puis ça sans qu'il y ait rien à quoi on puisse s'accrocher vraiment.

Cahiers. *D'où vient l'idée ?*

Akerman. Ce n'est pas une idée, plutôt une sensation. Ce n'est pas non plus que les mots n'ont pas de sens mais un sens suffisant, il ne faut pas porter leur sens en les prononçant ils le portent eux-mêmes ; ils ont leur sens suffisant. Ce qui compte c'est la musique et le rythme, dans un dialogue, j'entends.

Cahiers. *C'est l'idée qu'on se fait de Victor Hugo quand on doit réciter.*

Akerman. Non, ce doit être biblique plutôt, l'écriture de la Bible : et Dieu dit que et Dieu dit que et Dieu dit encore. Moi j'ai été élevée là-dedans, ça a du rester. J'allais à la synagogue avec mon grand-père et je suis allée à l'école juive, partout c'était le même rythme. Et c'est un rythme que j'ai renoncé à rendre tel quel.

Cahiers. *Qui existerait encore seulement quand tu écris, pourtant tu ne fais pas dire à tes comédiens les choses violemment.*

Akerman. Si, ils jouent leurs textes. Ils ne le donnent pas comme une chanson, ils le jouent. Ils veulent faire passer les mots ; moi je l'écris comme une psalmodie, avec des « parce que », des « et puis », plein de choses qui font que ce soit rond, mais par exemple, avec Delphine Seyrig je voulais qu'elle m'imite dans la manière de dire les textes et on a vu que ce n'était pas possible, qu'il ne fallait pas le faire et elle a trouvé chez elle un rythme à elle, différent du mien et j'ai renoncé, en me disant finalement que chacun apporte son rythme. Il y aura plus de disparité ce sera moins uni, ce ne sera peut-être pas une œuvre autoritaire *Les Rendez-vous* mais c'est peut-être mieux comme ça.

Cahiers. *Tu parles beaucoup des dialogues et tes films on n'y pense pas comme à des films dialogués.*

Akerman. Peut-être que ce ne sont pas des dialogues, plutôt des monologues, plusieurs, beaucoup, de longs monologues, du texte quoi.

Cahiers. *Ce ne sont pas tant les monologues d'elle, Anna, que ceux des autres, ceux qu'elle rencontre.*

Akerman. Oui, sauf avec la mère, c'est elle qui raconte à sa mère son histoire avec une fille.



Chantal Akerman et Léa Massari

Cahiers. *Tu disais dans l'entretien précédent que quelqu'un qui voyage, étant extérieur à une réalité locale, les autres s'en emparent, et en font un lieu de phantasmes (ce sont tes mots).*

Akerman. De la même manière ça peut être renversé, quelqu'un qui a des racines très fortes est facilement un lieu de phantasmes pour moi. Mais c'est tellement conscient maintenant chez moi que ça m'ennuie mais ça l'a certainement été pendant un certain temps, dans mes attirances amoureuses, je me rendais compte que les gens que j'aimais avaient les deux pieds quelque part, qu'ils venaient de quelque part très précisément, maintenant je le sais alors quand je vois que ça se reproduit, ça m'ennuie. Et puis il y a l'inverse, la personne seule qui voyage dont on pense qu'elle est libre, qu'elle s'empare des autres alors qu'en fait même si c'est un personnage libre ce sont les autres qui s'en emparent mais ça me semble logique, les gens rêvent sur ce qui passe, quelqu'un qui passe. On fabrique l'image du prince charmant et le prince charmant passe, je ne dis pas qu'Anna est le prince charmant mais on ne sait rien, peut-être que... C'est différent de quelqu'un que l'on rencontre tous les jours par exemple dans ton école, si tu es professeur demain tu la reverras ; là on ne sait pas et tous les « peut-être » sont possibles, tous les phantasmes sont ouverts sur quelqu'un qui s'en va dont on ne sait rien et qui évoque la liberté bien sûr. Et puis en fait tout ce que les gens pensent sur les juifs, insaisissables, on ne sait pas trop d'où ils viennent.

Cahiers. *Je connais « le juif errant » mais pas la juive errante.*

Akerman. On parle toujours au masculin et l'homme est toujours plus mouvant que la femme dans les images des gens, il peut partir alors que la femme est le lieu de quelque chose même si elle part avec l'homme. Ça doit dater du 19e où l'homme partait faire son chemin de connaissance, le romantisme allemand, le voyageur, l'errance. Mais je ne veux pas montrer que ça existe chez une femme, c'est de cela que je parle simplement et pas pour montrer que ça existe. Je ne sais pas si ça va être ressenti dans le film, je ne parle pas spécialement des juifs dans le film, les juifs eux le ressentiront sûrement à cause des textes, de Ida, de la mère.

Cahiers. *Et les comédiens ?*

Akerman. Je ne savais pas au début, du tout, pour personne. Alors ça s'est fait d'une manière empirique. Pour Anna, j'ai vu beaucoup de filles, je voulais d'abord une fille brune et puis j'ai vu beaucoup de filles brunes et je me suis rendu compte qu'au fond je voulais plutôt quelqu'un qui soit comme un personnage hitchcockien, une femme hitchcockienne, je trouvais plus fort que ce soit lisse au départ et que tout ne soit pas déjà inscrit sur son visage, quand je suis allée raconter ça à Delphine elle m'a dit va voir Aurore qui était en Italie à ce moment-là, alors je suis allée en Italie la voir et il n'a plus été question d'Hitchcock ni de rien, je l'ai beaucoup aimée tout de suite, elle m'a plu on a eu envie de faire le film ensemble, ça ne s'est plus passé à un niveau de réflexion ; bien sûr, j'ai eu des inquiétudes je me suis dit : mais quand même elle est tellement blonde et quand même ci et ça mais ça s'est créé en la voyant par le rapport et je crois que cela va se sentir dans le film l'entente, l'affection entre elle et moi.



Laurence Olivier et Joan Fontaine dans *Rebecca*, d'Alfred Hitchcock.

Cahiers. *Et la mère ?*

Akerman. La mère, elle vient encore de ma première idée où je voulais que les trois femmes soient brunes, quelqu'un qui ne soit pas une vraie belge en Belgique, c'est pour cela que j'ai pensé à une Italienne, parmi les noms il y avait Massari que j'ai choisie sans vraiment la connaître, elle, ni son jeu et encore une fois j'avais les gens cinq jours et en cinq jours j'étais confrontée à ce qu'ils étaient et à leur jeu et en cinq jours tu ne fais rien donc tu les acceptes tels qu'ils sont et tu modules.

Cahiers. *A part Aurore.*

Akerman. Oui.

Cahiers. *Ça c'est nouveau. Comme on ne pense pas à tes films comme à des films dialogués on n'y pense pas non plus comme à des films de direction d'acteurs. Delphine Seyrig était le décor de ses gestes, New York devenait un personnage, tu inversais les données...*

Akerman. En fait *Jeanne Dielman* c'était terriblement dirigé et pour moi entre Aurore et Delphine il y a pour l'instant une sorte de jeu idéal que j'aimerais voir tout le temps. Ceci dit quand je vois des films américains ça me fait plaisir la manière dont ils jouent. Quand je dis accepter un acteur tel qu'il est, le laisser libre c'est trop dire, par exemple Helmut Griem est resté avec nous dix jours et il est plus maintenu que les autres, il a un jeu très théâtralisé que je voulais comme ça. Par rapport à son personnage, instituteur, allemand, encore idéaliste, je trouvais bien d'avoir un jeu très théâtralisé, pas réaliste. En fait Ida non plus n'est pas réaliste. Les seuls personnages réalistes qu'Anna rencontre sont Daniel et sa mère.

Cahiers. *Seyrig dans* Jeanne Dielman, *c'est une direction d'acteur qui se répète dans le film de plan à plan.*

Akerman. Oui c'est toujours pareil.

Cahiers. *Avec Aurore j'ai eu l'impression que tu jouais sur des variations.*

Akerman. C'est-à-dire qu'elle est de moins en moins fermée au cours du film, elle commence très serrée et puis au cours du film, elle devient plus pleine, plus ronde. Au début en Allemagne elle marche comme un petit soldat, serrée mais ça reste le même jeu même si elle est plus ouverte, parce que cette sorte de candeur que j'adore chez elle, cette sorte de candeur et d'intelligence elle les porte durant tout le film, même si au départ elle est un peu figée, sérieuse, serrée. Et puis au fur et à mesure qu'elle avance dans le film on la connaît mieux, c'est drôle d'ailleurs parce qu'il y a la connaissance d'elle, Aurore, ce n'est pas comme avec Delphine, où on ne peut pas dire qu'on la connaît mieux ; on connaît mieux sa mère, on connaît mieux sa femme en voyant Jeanne Dielman mais on ne connaît pas mieux Jeanne/Seyrig et là je crois qu'on connaît mieux Aurore à la fin du film.

Cahiers. *Tu fais connaître quelqu'un en même temps que tu crées un personnage.*

Akerman. J'ai l'impression ; va savoir. Je n'ai pas encore l'idée globale du film, c'est comme cela que je l'ai senti puisque je la connais mieux, moi ; je connaissais aussi mieux Delphine mais ce n'était pas le propos, le propos c'était toutes les femmes, toutes les autres femmes, là c'est Aurore.



Aurore Clément

Cahiers. *C'est assez américain même si on peut voir ça aussi chez Mizoguchi. Le fait qu'une comédienne fait vivre un personnage et en le faisant vivre, là je pense à des stars, Marilyn ou Marlène, elle se fait mieux connaître. Ça semble d'ailleurs exister plus chez les femmes, on ne connaît pas mieux Cary Grant ou de Niro sinon qu'ils sont de grands comédiens.*

Akerman. Je pense qu'Aurore a beaucoup de Marilyn. Je ne crois pas qu'on connaîtra grand-chose d'Aurore mais on ressentira une sensation d'intimité avec elle ; ce n'est pas quelque chose que j'ai voulu faire c'est quelque chose que je constate et qui s'est fait en faisant le film. Aurore s'est détendue au fur et à mesure du film parce qu'on avançait, dans notre rapport aussi et ça se voit dans le film et je trouve ça beau. C'est mon histoire encore une fois, ça n'intéresse peut-être que moi.

Cahiers. *C'est quoi la sensation de créer un personnage, je dirais d'enfanter si on se laissait aller ?*

Akerman. Je ne sais pas ça, tu ne le sépares pas d'un tout. Il y a les personnages et déjà entre eux tu ne les sépares pas, c'est une drôle de question, en fait je n'ai pas l'impression d'avoir enfanté un ou des personnages. Il s'est fait, je ne peux même pas dire que je l'ai fait, il s'est fait. Le personnage d'Anna/Aurore qu'on ne peut pas séparer l'une de l'autre puisque le physique d'Anna c'est Aurore, eh bien il s'est fait par mille choses au cours du film, au cours du tournage.

Chantal Akerman et Aurore Clément

Cahiers. *Ta restriction porte sur ta responsabilité, tu dis : « il s'est fait », n'empêche qu'un autre personnage existe. Le cinéma c'est un monde de personnages et il y en a un de plus.*

Akerman. Oui, mais on n'y pense pas, ce n'est pas quelque chose qu'on se demande. Tu ne le sépares pas du film et puis tu connais l'acteur, l'actrice, alors tu ne te dis pas que tu as enfanté, ensuite c'est vrai qu'avec Aurore j'aimerais faire un autre film pour continuer quelque chose, ce ne sera pas spécialement le même personnage mais cette chose, ce fait qu'Aurore s'est ouverte de plus en plus dans le film, j'aimerais continuer. Ces metteurs en scène qui ont souvent fait jouer les mêmes actrices, je crois que c'était ce sentiment-là qu'ils avaient. Je ne veux pas faire de comparaisons stupides qui n'ont pas lieu d'être : Marlène / Sternberg mais c'est ça qui m'a le plus intéressée, ces rapports entre Aurore et moi et que tout d'un coup elle s'ouvrait, qu'il se passait quelque chose, qu'au fur et à mesure du film, à elle Aurore, il lui arrivait quelque chose et ça se passait dans le film, je trouvais ça fabuleux et je voudrais continuer.

Cahiers. *On croit toujours que dans un film on reproduit des choses qu'on a eu l'idée de reproduire, des textes, des situations, des gestes il y a de ça, mais aussi quelque chose qui se produit.*

Akerman. Tu ne le domines absolument pas c'est ça qui est fort. Dans mes autres films, par exemple dans *Jeanne Dielman,* il y avait le corps : Delphine, il y avait sa voix, tout ce que tu ne domines pas mais le film était dominé. C'est pour cela que je regarde *Les Rendez-vous* comme quelque chose de curieux, *Jeanne Dielman* je le reconnais entièrement, je sens : c'est de moi. Celui-là, je ne sais pas encore je n'ai pas la sensation du film complètement. Pourtant, comme tu dis, ça part d'éléments que je connais peut-être plus que *Jeanne Dielman,* c'est vrai que je connais le voyage, ci et çà mais ça reste curieux, je ne le ressens pas vraiment à moi comme *Jeanne Dielman* est vraiment à moi, peut-être à Delphine aussi mais je m'y reconnais entièrement, là non il se passe un phénomène curieux que je regarde et pourtant c'est le film le plus classique, où la forme n'a pas autant d'évidence que dans les autres, ce n'est pas que j'ai laissé la forme au hasard mais elle n'est pas installée là comme ça au milieu.

Pour la première fois je ne suis pas sûre d'avoir fait un bon film alors que les autres j'étais sûre, là je vois les scènes, c'est bien filmé, bien cadré, ça on peut voir et bien sûr c'est bien filmé c'est bien cadré ce n'est même pas le propos. J'aimerais faire de nouveaux films plus à moi où je me reconnaisse plus.

Cahiers. *Tu disais avoir eu besoin après* Jeanne Dielman *de faire un film plus intimiste, avec des choses qui te sont particulières, tu as fait* News From Home *et d'une certaine manière tu as attendu pour faire* Les Rendez-vous... *Duras, c'est quelque chose qu'elle fait vivre aussi, quelque chose qu'on voit mieux avec les femmes : que le cycle d'un film c'est souvent plus qu'un film, deux films, plus :* India Song / Son nom de Venise.

Akerman. Oui, je suis sûre que celui-là n'est pas terminé ; *Jeanne Dielman,* je suis sûre qu'il l'est. C'est pour ça aussi que je voudrais refaire un film avec Aurore et c'est pour cela que je ne suis pas sûre qu'il est réussi, je crois que je le saurai plus tard. C'est plutôt les autres gens qui vont me dire alors que pour les autres films je n'ai pas eu besoin que les autres me disent. Je vais faire de la mise en scène de théâtre, on m'a proposé deux pièces, *Médée* et puis...

Cahiers. *Qui ?*

Akerman. Une actrice qui s'appelle Anna Nogueira, pour le Festival d'automne ; justement pour travailler avec les comédiens ça m'intéresse parce qu'on n'a pas le temps vraiment dans le cinéma. Avec Aurore ça allait parce que c'était sur deux mois mais je n'ai pas travaillé chaque scène comme on travaille au théâtre où ça a le temps de maturer comme l'écriture. Pour travailler avec quelqu'un il faut beaucoup de temps surtout si c'est sur son corps, sur sa voix, ou alors ça tombe pile par un miracle ou un hasard, mais les miracles et le hasard ce n'est pas le travail. Si je devais refaire ce film, tous les comédiens je les mettrais à table et on lirait le texte tous ensemble et le premier personnage allemand qui ne rencontre pas Cassel serait bien conscient de comment Cassel jouera Daniel. Moi aussi j'ai découvert petit à petit à chaque fois qu'un nouveau comédien arrivait pour son rôle et tous les personnages étaient inconscients de comment étaient les autres, tout ça fera peut-être un film disparate et ce sera peut-être une de ses qualités mais c'est ce qui m'étonne justement, je ne fais généralement pas dans le disparate, je fais des choses construites sauf peut-être *Je, tu, il, elle* où il y avait trois styles différents, pas trois styles de mise en scène, trois styles amenés par les acteurs.

Cahiers. *Et ce qu'on appelle la forme : placer ta caméra, la durée du plan, c'est venu aussi facilement que toujours ?*

Akerman. Oui, toujours de front, horizontalement. Avec toujours le décor présent. Avec des plans plus rapprochés au niveau d'une chambre avec des gens coupés aux genoux ou coupés à la taille. Je n'ai pas fait un décor aussi présent que dans *Jeanne Dielman* où il était très présent, une présence aussi forte que celle du personnage, là non, Aurore compte plus que le décor, le décor n'est jamais indifférent, mais de toute façon elle n'est pas chez elle, elle n'est pas intégrée à un décor non plus. Par exemple dans *Jeanne Dielman* Delphine rentre ou sort d'une pièce je laisse un temps, le champ vide, là non ; parce que la salle à manger vide de *Jeanne Dielman* est lourde de sens tout en rejoignant une sorte d'abstraction mais là ce sont des lieux que le personnage ne connaît pas, des chambres d'hôtel et je trouvais ça de la complaisance de rester, donc dès qu'elle sort je coupe cela donne un rythme rapide à la première partie du film même si les plans sont longs et lents ; entre les plans ça va vite, ce n'est pas un lieu familial, c'est un lieu inconnu, comme la mauvaise musique dans un Prisunic, ces lieux-là, hôtels etc, pas la peine d'écouter, on passe. Cela fait une rythmique que je n'avais jamais eue dans un film et qui me gêne. Ça ne ressemble pas au cinéma américain mais il y a cette sorte de tension. Je pense que quand on filme un lieu qui est lié à la famille ou à des choses comme ça, il y a quelque chose qui fait que tu dois laisser le champ vide après que le personnage soit sorti et là pas, mais ça se fait contre moi. Chaque fois que je vois la première partie, je me dis pourquoi ça va si vite, je me sens bousculée et c'est important. Ce n'est pas un film où l'esthétique va tout à fait dans le sens de mon plaisir à moi, de tendance j'aurais laissé les champs vides mais ça ne se justifiait pas ; c'est plus à l'arraché, le début en tout cas qui fait un bloc jusqu'à la fin de l'Allemagne après il y a le train qui introduit une grande coupure parce que le rythme est tout à fait différent et puis il y a la mère où c'est de nouveau un autre rythme. Mais le début c'est comme un cœur qui est essoufflé et ça m'étonne de moi d'avoir fait ça.

Cahiers. *Tu as mis un cinéma à jour et je me rends compte que tu découvres tout autant le cinéma que tu as fait découvrir des choses précises comme arrêter une caméra sur un geste ou un autre.*

Akerman. Parce que je me suis laissée aller, là moins peut-être, il y a la structurre de production qui était vraiment très envahissante malgré tout, j'avais un assistant incroyable qui a très bien organisé le film, c'était très bizarre pour moi, cette machine, un jour de train, un jour de ci, un jour de çà, des morceaux entiers du film qu'on faisait en une journée. Sur *Jeanne Dielman* aussi il y avait un plan de travail mais le matin je disais on fait d'abord ce plan-là ou celui-là, pourtant le film était plus structuré dans son déroulement plus classique dans la structure narrative, il y a un déroulement, une construction dramatique et une fin, là c'est plus flottant comme construction dramatique et pourtant le tournage était plus souple dans *Jeanne Dielman* que dans ce film-là. Il y a quelque chose d'impossible dans l'organisation on faisait autant de plans qu'il en était prévu pas un de plus pas un de moins, la machine avançait comme un bulldozer. Tout ça a fait que mon rapport à Aurore qui échappait à ça était plus important que tout et c'est là qu'était mon plaisir. Si on ne faisait pas le train le jour où il était réservé on ne pouvait plus avoir le train.

Cahiers. *Ça tient à un mode de production plus important que celui de tes autres films mais pas assez pour que tu puisses dire : le train je le ferai quand j'aurai envie, tant pis si on perd de l'argent.*

Akerman. Dans un film beaucoup moins riche, j'aurais dit je m'en fous du plan de travail j'irai voler les plans dans le train.

Cahiers. *Il a coûté combien ce film ? Ce que tu prévoyais : 500 millions ?*

Akerman. Pas en argent, c'est un film de 500 millions, les comptes ne sont pas encore faits ; mais les productions très pauvres rejoignent les productions très riches dans ce côté-là ; dans une production très pauvre, tu vas voler ton plan dans le train quand tu as envie et dans les productions très riches tu diras : non je préfère ne pas tourner aujourd'hui. Moi, j'étais tenue de tourner quand c'était prévu. C'est ce qui permettait d'être à l'extérieur d'une certaine façon.

Cahiers. *Il y a un endroit du film qui se fait sans toi et il y a un endroit que tu fais sans eux, l'équipe, la machine.*

Akerman. Voilà et dans les autres films ça ne se passait pas, il n'y avait pas un endroit qui se passait en dehors de moi. C'est pour ça que les premiers films des gens sont toujours plus personnels. Il n'y a pas cette machine, tu t'arranges en dehors des conventions, syndicales et autres. Mais à partir du moment où tu travailles dans une machine les choses qui échappent à cette machine ce sont les rapports entre les gens entre quelqu'un d'autre et quelqu'un d'autre, entre le metteur en scène et la personne qui joue, ça échappe donc c'est ça qui devient important. Quand tu travailles hors de la machine tout se mélange plus, les rapports et l'organisation. Pour moi le cadre est très important, je ne dis pas que je le fais mais j'y participe énormément au bout d'un moment avec Michel Houssio je n'avais plus besoin, au départ j'étais tout le temps avec lui, après il faisait les cadres naturellement comme je les voulais, je jetais un œil et je voyais que c'était ça, c'était agréable. La lumière, on parle au chef-opérateur, mais finalement je ne sais rien de la lumière, je peux dire avec des mots qui ne sont pas des mots techniques ce dont j'ai envie et on est pieds et poings liés entre les mains du chef-opérateur, il faut donc une grande confiance ; le cadre on le voit, on parle tout bas avec le cadreur un peu plus comme ci, un peu plus comme ça, il y a un rapport qui lui aussi échappe et il y a le rapport aux comédiens encore plus étrange parce que finalement un cadre on cherche avec la caméra, c'est concret, ce n'est pas de la matière vivante, c'est pas quelqu'un, alors ce qui est à part, ce qui échappe quand ce n'est pas trop empêché par l'agence et le reste, c'est l'échange avec quelqu'un qui est comédien. C'est ce qui reste aux metteurs en scène malgré la machine, une sorte d'inaliénable. Après il y a le montage qui lui aussi échappe, parce qu'on est de nouveau avec quelqu'un c'est un peu comme l'écriture, tu peux refaire, défaire, c'est de nouveau de l'artisanat. On voit les choses immédiatement, la matière est là ; c'est tout de même plus de l'ordre du plaisir comme le polaroïd.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a des retournements quand on fait un film ?*

Akerman. Quand j'ai écrit le film, ce que je pensais être le plus facile à faire c'était les scènes avec la mère et avec Ida ; en fait ça a été beaucoup plus facile avec les hommes parce que j'avais moins de point de vue, j'avais moins une image en tête de comment ils devaient être ; avec les femmes que je pensais devoir être les moments simples, beaux, tranquilles, évidents, ça a été plus compliqué.

Cahiers. *Comme quoi la représentation c'est vraiment un mystère.*

Akerman. Avec l'écriture ou la peinture, on sait, il n'y a pas ça, c'est comme une histoire dans un couple, tu as une idée de ce que pourrait être ta vie avec quelqu'un et ça ne sera jamais comme ça. C'est pareil avec le cinéma parce que l'acteur c'est pas de la plasticine.

On ne maîtrise pas un acteur, on peut aller jusqu'à un certain point seulement, il a une part presque aussi importante que toi ou que le scénario même si c'est toi qui as tout apporté au départ. Peut-être si c'était des signes, des codes comme la danse ou le théâtre japonais mais même là, il y a toujours un moment ou ça dépasse le mouvement que tu as imaginé. Moi, dans mon idée d'avant c'était ça ; je voulais que l'acteur soit exactement comme je l'avais conçu et je pensais que c'était tout à fait possible et puis c'est faux : il y a cette inflexion de voix et il y a le corps, la présence physique de quelqu'un dans l'image où tu n'es plus que pour une petite part. Et ça, reste hors de la machine, même je crois avec les gens qui représentent le plus le système, Girardot ou de Funès, même s'ils reproduisent ce qui les a rendus célèbres peut-être ; j'idéalise mais sinon ce doit être d'un ennui mortel.

Cahiers. *A partir de ce fait nouveau de l'acteur dans ton cinéma, qu'est-ce que tu veux faire ?*

Akerman. C'est drôle parce qu'avec Delphine ça a été une vraie expérience de l'acteur peut-être pas du même ordre que celle avec Aurore parce qu'Aurore n'est pas une actrice qui a fait beaucoup de choses ; elle est neuve, c'est très émouvant et ça fait peur, moi qui n'aime pas tellement le naturalisme, et Aurore qui a un côté très spontané j'avais peur de lui enlever en même temps. Ce n'était pas ça dont je voulais, quelqu'un qui n'est pas fait en tant qu'acteur, c'est très émouvant, c'est une énorme responsabilité, on peut faire beaucoup de tort ou beaucoup de bien. D'ailleurs, le fait que j'étais neuve aussi, que je n'ai pas eu une trop grande habitude de ça c'était bien pour nous deux.

(Propos recueillis par Caroline Champetier).

PETIT JOURNAL

1. « The class » par Bill Krohn

La filmographie officielle de Nicholas Ray s'arrête en 1963 avec *Les 55 jours de Pékin*. Je ne soupçonnais pas pour ma part l'existence des « autres » films jusqu'à ce que je lise, dans *Pariscop*, qu'un film signé Nicholas Ray et Max Fischer, intitulé *Wet Dreams*, avait été montré à la Cinémathèque Française. J'étais arrivé à Paris un jour trop tard et j'avais manqué le film. Mais un an plus tard, quand j'appris d'un ami qu'il y aurait une projection à minuit à la First Avenue Screen Room d'un film inachevé de Ray intitulé *We Can't Go Home Again* (Nous ne pouvons plus rentrer chez nous), je résolus de faire mon enquête.

Le cinéma était bourré : Elia Kazan et l'ancien producteur de Nick, John Houseman, étaient là, ainsi qu'un certain nombre de gens susceptibles de financer la suite du film. Nous fumes tous déçus - la projection ne dura que quelques minutes avant que les projecteurs de la First Avenue Screen Room ne tombent mystérieusement en panne. Mais ce que nous en vîmes valait largement le prix du billet car *We Can't Go Home Again* se révéla un film radicalement expérimental, utilisant ce qui ressemblait à des écrans de télévision de tailles variables, encastrés dans des photographies représentant un poste de télévision, une rue, une vieille maison etc. L'apparition de Nick, quand il parla avant la projection, me fit également une forte impression. C'était le Nick Ray de *L'Ami américain*, portant un bandeau et accompagné des étudiants avec qui il avait travaillé sur le film depuis 1971.

RENCONTRE AVEC NICHOLAS RAY

Cet automne, *Variety* se fit l'écho d'un projet de film avec Norman Mailer et Rip Torn, adapté du roman de Bruce Jay Friedman *Murphy*, projet qui fut abandonné avant le tournage pour cause de désaccord entre Nick et son producteur. Mais il semble qu'il y avait déjà un certain nombre d'autres films entrepris par Nick tout à fait en dehors de l'industrie : un film avec les Chicago Seven qui fut finalement intégré au film fait avec les étudiants du Harpur College, le petit film montré à la Cinémathèque qui était une contribution de Nick à un film à sketch fait à Amsterdam en 1973, un film inachevé avec un système d'images multiples tourné en 1968 dans une petite île de la Mer du Nord (voir l'entretien), un autre film à images multiples fait en Tchécoslovaquie dont Nick mentionne l'existence en passant dans un entretien accordé en 1974 à la revue de cinéma canadienne *Take One*...



Ces films sont comme des soucoupes volantes - vous les entrevoyez un bref moment ou bien des gens qui en ont vu un vous en parlent. Ce que je sais de *We Can't Go Home Again* me vient de conversations avec l'un des étudiants de Harpur, Danny Fisher, et d'un monteur qui travailla à New York sur le projet. Il existe aussi un documentaire sur la fabrication du film, par David Helpern Jr intitulé *I'm A Stranger Here Myself* (Moi-même je suis un étranger ici) - ce qui est, de l'aveu même de Nick Ray, un bon titre provisoire pour chacun des films qu'il a faits.

Dans ce documentaire, il parle du procès des Chicago Seven. Ce procès était l'événement qui l'attira de nouveau aux U.S.A. après une absence de dix ans. Il parle de ce procès comme d'un « carnaval de bigoterie » où le faible humour des accusés se heurta à une Cour qui tint à les prendre au sérieux : au point que l'un des accusés demanda à un moment à Nick de citer Groucho Marx comme « expert witness » pour « expliquer à la Cour notre sens de l'humour ».

Ensuite, après 1971, abandonnant un projet « typiquement rayien » pour un autre, Nick enseigna le cinéma au Harpur College à Binghampton, dans l'Etat de New York et c'est là que se constitua le collectif qui fit *We Can't Go Home Again.* « C'est une méthode d'enseignement, explique Ray dans le film de Helpern, le fait que nous en ayions tiré un film est, je l'espère, un accident heureux ». Les méthodes pédagogiques de Nick, tout comme sa manière de faire des films, ne rentraient pas bien dans le cadre institutionnel; la classe adopta un style de vie communautaire et fut obligée par l'administration du collège de s'installer dans une ferme que Nick acheta, aux environs de Binghampton, et où les cours continuèrent encore deux ans avant la première version de *We Can't Go Home Again,* version qui durait neuf heures et qui était prête pour être montrée à Cannes en 1973.



La Forêt interdite, de Nicholas Ray
Sur la page précédente, N. Ray dans *I'm A Stranger Here Myself.*

Le sujet du film est la classe elle-même L'histoire se développa à partir de scènes improvisées par Nick et ses étudiants et fut continuellement enrichie par l'incorporation de nouveaux événements surgissant dans la vie de la classe - comme la décision de l'un des élèves de raser sa barbe ou la mort d'un poète qui avait joué dans quelques scènes et qui fut renversé par un camion alors qu'il faisait du stop dans le nord de l'Etat de New York, habillé, selon les journaux, en Père Noel. Nick insista pour commémorer l'événement d'une manière complètement réaliste, jouant lui-même le rôle de la victime. Le thème qui se dégage alors est, selon sa propre expression, celui de la trahison réciproque. A la fin, à la suite d'une dernière confrontation avec les élèves qui l'accusent de les exploiter, le Metteur en scène fait un nœud coulant et se pend : les élèves décident de le laisser mourir.

Le film fut tourné en 35 mm, 16 mm, 8 mm et super 8, et également en vidéo deux pouces, un pouce et un demi-pouce. Pour que ce soit complet, d'autres scènes furent tournées récemment à Amsterdam en super 16. Une partie du matériel tourné en vidéo et en 16 transféré sur vidéo fut re-travaillée avec un synthétiseur optique. Toutes les séquences en vidéo furent alors transférées sur 16 mm jusqu'au transfert final sur un écran composé de plusieurs écrans, cet écran étant lui-même un tour de force de bricolage : les séquences qui devaient être montées ensemble étaient projetées en transparence, par des projecteurs (jusqu'à cinq) fonctionnant simultanément, puis filmées par une caméra 35. Les photographies bombées (en forme de ventre) qui servaient de cadres aux différents assemblages ainsi produits étaient une idée de dernière minute de Nick, soit au niveau du tournage ou du laboratoire. Le nombre d'écrans varie d'une section du film à l'autre, mais le format de base utilise en général quatre écrans : un grand écran pour le 16 mm en bas à gauche, deux plus petits écrans 16 mm en haut à gauche et en bas à droite, un plus petit écran en haut à droite pour le 8 mm et la vidéo, et parfois, une cinquième image en 35 mm, surimposée au tout.

En dépit de l'incroyable complexité de sa conception, le film est linéaire et narratif, le grand écran dans le coin en bas à gauche racontant l'histoire et les plus petits écrans jouant, selon Nick, un rôle « supplémentaire ». Dans la séquence dont je me souviens, le grand écran montre l'actrice principale du film Leslie Levinson racontant sa quête de la « corruption » dans le quartier de l'East Village à New York pendant que Nick (portant deux bandeaux) l'écoute calmement, caressant ses cheveux de temps à autre ou grignotant une tomate. Quand l'actrice a fini de raconter son histoire, il lui lance la tomate et à partir de là, l'action explose en rimes dramatiques sur les plus petits écrans : un groupe d'étudiants qui lance des tomates pendant que Nick les dirige comme un chef d'orchestre; un autre groupe, dans une pièce avec un tapis rouge vif, mitraillé par un acteur chinois du nom de Stanley Loo et sur l'écran 8 mm, en haut à droite des images du *Guernica* de Picasso. C'est ce format ou un autre plus ancien et moins complexe, que Godard a probablement vu et adapté dans *Numéro deux* et *Ici et ailleurs,* avec pour résultat de créer quelque chose de très différent, que Nick ne pouvait interpréter que comme le résultat d'un « malentendu ».

We Can't Go Home Again fut financé au départ par une donation de 28.000 dollars de l'Etat, puis avec les propres fonds du metteur en scène. Il est à ce jour toujours inachevé, pour des raisons économiques à ce qu'il semble. « Nous finirons celui-ci, peut-être » dit Nick dans le documentaire, en pensant à toute la part d'expérimentation laissée en plan. « Et le prochain... ». On pense à Orson Welles qui, lui aussi, a nourri des « works in progress » pendant si longtemps que le titre de l'un d'eux – *The Deep* – lui a été volé par une superproduction hollywoodienne et que celui d'un autre – *Les Aventures de Don Quichotte* – est devenu *Quand allez-vous finir Don Quichotte ?* Comme pour Ray, un seul film de Welles est sorti sur les écrans dans les années 70, le petit film-essai *F For Fake* où on le voit méditer avec un humour sans illusions sur l'inflation généralisée de la valeur de la signature, lui qui avait été le premier à faire de la sienne un enjeu dans le cinéma américain avec *Citizen Kane.* L'équivalent wellesien de *We Can't Go Home Again* est un film-mammouth intitulé *The Other Side Of The Wind* (L'autre côté du vent), l'histoire d'un metteur en scène qui retourne à Hollywood après un exil de vingt ans et qui trouve tout terriblement changé. Grâce à un hommage à Welles organisé par l'American Film Institute à la télévision il y a quelques années, curieusement proche de la projection manquée du film de Ray à New York la même année, je pus voir quelques minutes de ce film. Je me souviens d'une scène où Edmond O'Brien qui joue l'homme à tout faire (le *« stooge »*) du Grand Homme, projette quelques fragments d'un film pour un jeune producteur pompeux (pour lequel on dit que Robert Evans – le producteur de *Chinatown* – servit de modèle). Les bouts de film – quelque chose à propos d'un garçon, d'une fille et d'une bombe – sont filmés avec les couleurs douces de la romance américaine des années 70, mais le producteur et le « stooge » sont en noir et blanc. Le producteur essaie en vain de comprendre l'intrigue ; les efforts pathétiques de l'autre pour lui faire plaisir ne font qu'envenimer les choses. Finalement, le producteur soupçonne l'horrible vérité : « Vous ne pouvez pas me tromper – il n'y a pas d'intrigue du tout ! Il improvise au fur et à mesure... ». Et l'autre – terriblement – : « Il l'a déjà fait avant » !

Il faudrait inventer une nouvelle catégorie pour ce genre de films, pour ces films faits par des cinéastes qui ont *manqué* pendant des années, mais manqué en action : MIA (missing in action : allusion aux soldats amécain au Vietnam disparus au combat).

On a beaucoup vu Welles récemment à la télévision, racontant des histoires et faisant des tours de magie. Sa voix hante d'innombrables spots publicitaires pour des boissons gazeuses, des compagnies

d'aviation ou des petits pois surgelés. Nick, de son côté, est devenu une présence de plus en plus visible dans la communauté artistique de New York, cette sorte de quatrième réseau de télévision dont chaque habitant joue le double rôle d'une caméra vidéo portable. On entend raconter plus d'histoires incroyables à son propos qu'à propos de n'importe qui d'autre, et la plupart de première main.

Nick n'est pas vraiment inaccessible, mais il s'intègre mal à des situations trop formelles; il y eut donc pour moi deux possibilités de le rencontrer, et la première eut lieu dans une petite *bodega* de Soho, où je pus soutirer une invitation au cours qu'il donnait à l'Institut Lee Strasberg d'Art Dramatique.

L'Institut Strasberg est l'actuel successeur de l'Actor's Studio, où Nick et Elia Kazan, ainsi que toute une génération d'acteurs de théâtre, s'imprégnèrent des théories de Stanislawski sur le jeu de l'acteur et les mirent en œuvre d'une manière qui révolutionna le théâtre et le cinéma américain après la guerre pour deux décades. C'est l'école d'art dramatique la plus prestigieuse de New York et ce qui me frappa immédiatement chez les étudiants avec lesquels Nick travaillait ce jour-là, c'était leur *différence* d'avec le gang assez sauvage qui tournait autour de lui au début des années 70. Ces étudiants, dont beaucoup ont fait le voyage d'Europe pour étudier à l'Institut, sont bien élevés, bien mis, à l'aise financièrement et ils parlent avec une telle douceur que c'en est intimidant. Nick, avec ses nouvelles lunettes, ressemble un peu à Barry Goldwater et ce qu'il semble enseigner à ses élèves, en dehors des préceptes éprouvés de la Méthode, c'est l'ordre, la discipline et le professionnalisme. On est très loin des jours sauvages de Harpur College qui évoquaient pour quelqu'un à qui j'en parlais les romans de Joseph Conrad. Qu'est-ce qui se passe? Je décide d'aller me rendre compte une fois de plus et quand j'arrive, Nick est en train de faire un autre film.

Le nouveau film, un court métrage en 16 mn, est tourné en deux parties : des scènes improvisées dans lesquelles les étudiants jouent des rôles de criminels qui ont été pris dans une rafle, et des scènes écrites centrées sur un personnage appelé Marco. Le premier jour de tournage se passe à inculper les élèves; un crime a été attribué à chacun sur la base de son improvisation, en accord avec la théorie de Nick selon laquelle n'importe qui peut devenir un criminel. Les gens de l'équipe ne sont pas des novices. Danny Fisher, par exemple, travaille avec Ray, de loin en loin, depuis l'époque du Harpur College et le caméraman est Robert Locativo, l'un des fondateurs du groupe *Newreel*. Mais en raison du système électrique complètement inadéquat de l'Institut, les plombs ne cessent de sauter toutes les trois minutes et les conditions de tournage sur l'escalier étroit de la « Marilyn Monroe Room » sont rendues difficiles au fur et à mesure que chaque acteur le gravit pour aller comparaître devant le policier de service, pendant que Gerry Batmann, un metteur en scène de théâtre de New York qui assiste Ray, récite la liste des crimes. Vers 5 heures, on a pris une demi-journée de retard sur le plan de tournage. Nick fait un discours très ferme aux étudiants à propos de leur habituel manque de ponctualité et leur demande de revenir à midi pile, le lendemain.

Supposant que cette injonction ne s'applique pas aux journalistes, j'arrive à 4 heures de l'après-midi et Nick arrive une heure plus tard ! A ce moment (était-ce voulu?) la plupart des élèves sont retournés chez eux, ne laissant que l'équipe technique, quelques observateurs et les trois acteurs prévus pour jouer dans les scènes écrites : un acteur nommé Jim Ballagh et un cinéaste de télévision mexicain, Ned Motolo, qui jouent les flics, et un jeune acteur italien très doué, appelé Claudio Mazzatenta, qui joue Marco, l'homme qui erre dans le commissariat au milieu de la « grande rafle » et qui confesse le crime le plus horrible de tous. Le tournage a lieu de six heures du soir à deux heures du matin, dans une petite salle de classe refaite de façon à ressembler à une pièce pour interrogatoires. Au moment où l'équipe s'installe, l'atmosphère ressemble beaucoup à celle d'un commissariat tard dans la nuit · odeur de tabac froid, silence, hommes fatigués faisant leur travail, presque pas de femmes. Personne ne fait attention à Claudio, qui est plongé dans une sorte de transe, assis au milieu de toute cette activité, aux derniers stades de ce que Stanislawski appelle « la préparation » de l'acteur, pendant que Nick travaille avec Ned et Jim, leur expliquant la manière de penser des policiers. Il évoque le mois qu'il a passé à enquêter sur le phénomène de la violence policière avant le tournage de *On Dangerous Ground*, patrouillant dans des voitures avec le « Boston Violence Squad » - composé de trois flics qui avaient suivi des cours du soir et étaient devenus avocats afin de pouvoir se défendre eux-mêmes devant les tribunaux de Boston. Une nuit que Nick était en patrouille avec eux, pissant dans un terrain vague, l'un deux avait pointé le Brinks Building de l'autre côté de la rue et avait dit : « C'est là qu'est l'argent ». Une semaine plus tard le Gang Saint Augustin fit le fameux coup du Brinks et Nick, qui était déjà retourné à Hollywood, apprit que ses amis de la patrouille l'avaient fait filer, avec l'idée - même vague - qu'il pouvait avoir été un espion parmi eux. « Un homme très cultivé, beaucoup de contradictions... ». Une autre fois, il voulait observer comment les policiers faisaient pour entrer dans un bar et il avait remarqué qu'on les reconnaissait immédiatement au fait qu'ils ne retiraient jamais leur chapeau, par peur que quelqu'un n'en profite pour leur tirer dessus, mais qu'ils se livraient toujours à une diversion, parlant à la fille qui gardait les chapeaux au vestiaire, et qui était immanquablement une moucharde. Mouchards : « Le vrai mouchard est un professionnel, pas un amateur hystérique. Il y avait toujours un marchand au coin de la 4e rue et de Washington : il avait même donné son propre fils ». Les flics : « Le truc du bon flic et du mauvais flic est aussi vieux qu'Hérode. Des producteurs comme les frères Warner aimaient ce genre d'histoires, tout comme les Bergs, les meilleurs agents d'Hollywood. Et les couples mariés le font à tout le monde, quand ils ne se le font pas l'un l'autre... »

La nuit va tomber, et avec elle ce moment où tout le monde vous rappelle quelqu'un d'autre. Complimentant Iris, la script-girl, sur son sens intuitif du protocole, Nick parle de sa script-girl à Hollywood et lui raconte l'histoire de Fanny Brice, à qui elle ressemble. Juste avant le tournage, il raconte à Jerry et à quelques membres de l'équipe des histoires sur le monteur de *They Live By Night* qui l'avait encouragé à « essayer des choses », comme de faire des faux raccords, en violation absolue d'une règle inflexible dans le milieu des techniciens d'Hollywood. « Allez-y, disait-il, faites-le. Baisez les ! ». « C'était un metteur en scène rentré, aussi personne ne voulait travailler avec lui. De même pour Ernest Haller, mon cameraman pour *Rebel Without A Cause*. Warner l'avait renvoyé parce que Joan Crawford *n'avait pas aimé la manière* dont il l'avait éclairée dans un film Je n'aimais pas vraiment les bouts d'essai qu'il avait faits pour moi, mais je l'ai pris quand même, rien que pour embêter les Warner, que je haïssais. Ils étaient tellement pervers ! » Gerry : « Eux, pervers? ». Nick · « C'est eux qui ont commencé ». Pendant quelques minutes, Nick se déplace avec une caméra tenue à la main, préparant des cadrages, puis le tournage commence. Presque comme s'il répondait à un signal, Claudio se réveille, comme un homme sortant d'un état de choc et ayant une crise d'hystérie. Nick continue à travailler avec Ned et Jim, qui réagissent trop lentement, et ne cesse de faire refaire la prise. Il est comme un chien de chasse sur la piste, rodant dans la pièce, parlant à Claudio à voix basse entre les prises, s'accroupissant derrière la caméra et faisant des gestes avec ses poings serrés, comme s'il hâlait quelque chose hors de l'acteur, toujours attentif au cadrage, à la composition et aux relations des acteurs dans l'espace. Au moment où « Tee-vo » (Locativo) commence à faire des gros plans, Claudio semble proche de l'évanouissement, sanglotant sans un mot et roulant des yeux, et les autres acteurs trouvent leur rythme en lui répondant. Quand l'émotion devient trop forte, Nick s'élance et berce Claudio dans ses bras, lui chuchotant des instructions. Il finit par obtenir une prise parfaite - tout le monde est bon. Nick s'affale sur une chaise, fatigué mais jubilant : « Tirez-les toutes ! ». A peu près vingt prises.

Le tournage est interrompu et je reste seul dans la pièce avec Claudio qui reste à la même place, tâchant de réduire l'émotion au niveau dont il a besoin pour la prochaine scène. Je ne suis pas pressé de lui parler : il pourrait aussi bien se trouver sur une autre planète. Au bout d'une heure l'équipe revient et se met à préparer la scène de la confession. Nick récrit quelques lignes et fait répéter Ned et Jim de nouveau. Quand Claudio fera sa confession, ils se mettront d'accord pour l'inculper, se lèveront et sortiront du plan, le laissant seul avec la caméra. « Laissez le juste là, explique Nick, Il ne va pas partir Et où est-ce qu'il irait? ». Le crime que Marco a confessé est l'infanticide, le meurtre de son propre fils A la dernière minute, Nick décide d'essayer quelque chose : « Je veux casser une règle. Quand ils lui tapent sur l'épaule et qu'ils s'en vont, faites un zoom avant là-dessus. Le zoom avant sans mouvement dans l'image va contre les règles, mais il y a ici un mouvement émotionnel, et je crois que ça marchera »

Cette scène est plus vite tournée et d'une façon plus calme. Après quelques prises, Nick est satisfait, mais Claudio veut essayer encore. Nick lui donne un conseil technique : « Pour marquer la dernière pulsation de la scène, tu pourrais utiliser une partie de la préparation que tu n'as pas encore utilisée aujourd'hui... si bien que quand ils te laissent, c'est une nouvelle sorte de douleur ». La prise suivante n'est pas tout à fait audible, si bien que Nick dit à Claudio de parler un peu plus fort et demande une autre prise. En dépit de la rudesse des émotions évoquées par l'acteur et le metteur en scène, j'ai l'impression que ce que je viens de voir était la mise en œuvre d'une technique qui a été développée au point où les techniciens peuvent agir avec l'aura quasi-religieuse qui avait entouré la Méthode quand on commença à l'utiliser dans les années quarante et cinquante.

Il fallut plusieurs semaines et la chance d'une troisième rencontre chez un marchand de journaux à Lexington Avenue pour que Nick succombe à ce mélange de harcèlement et de chantage moral et m'accorde un bref entretien. Notre conversation eut lieu au Ray's Famous Pizza Parlor (aucun rapport) au coin de la 3e Avenue et de la 25e rue, lieu où se mange, à mon sens, la meilleure pizza de New York; les amateurs d'informations supplémentaires noteront que le juke-box de chez Ray, qui est également le meilleur de New York, jouait « *When I'm Sixty-Four* » quand nous nous assîmes pour parler. Au cours des semaines précédentes, j'avais entendu dire que Nick était sur le point de faire son premier vrai film depuis quinze ans - une note dans *Take one* m'informe que le titre du film, décrit simplement comme un « film indépendant », sera *The Sea Horse*. Mais le jour de l'entretien, Nick n'était pas très ouvert sur son nouveau projet.



2. Entretien

Cahiers *Pouvez-vous nous parler de ce que vous faites en ce moment?*

Nicholas Ray. Non, je ne veux pas en parler. J'ai écrit un nouveau script et nous avons l'intention de mettre la production en chantier en juin ou en juillet. Entre temps, je prends un peu de champ par rapport à tout ça et je vais jouer un rôle dans *Hair*, un tout petit rôle.

Cahiers. *Un sorcier?*

Ray. Non, un général. J'aime bien faire l'acteur de temps à autre, pour voir si ce que j'enseigne à d'autres marche aussi pour moi. Et ça marche.

Cahiers. *J'ai vu un film de Wenders hier soir...*

Ray. Lequel?

Cahiers. *Le Gardien de but.*

Ray. C'est un bon film.

Cahiers. *Je me demandais si ses méthodes de travail avaient un rapport avec ce que je vous ai vu enseigner.*

Ray. Eh bien il fait certaines choses instinctivement comme moi, et.. Même si vous avez été formé à la Méthode[1], tous les acteurs avec lesquels il vous arrive de travailler n'ont pas été nécessairement formés à la Méthode et il vous faut utiliser un vocabulaire et des techniques entièrement différents avec eux.

Cahiers. *J'ai entendu dire que Robert Mitchum détestait la Méthode. Pourtant, vous avez fait un très bon film avec lui* (Les Indomptables).

Ray. Ouais, mais il ne connaissait pas ce qu'il haïssait. Ça faisait juste bien de dire ça. Quand je suis arrivé à Hollywood, si vous mentionniez la Méthode ou si vous parliez d'improvisation, on pensait que vous étiez une sorte de masturbé du cerveau de...

Cahiers... *de New York.*

Ray. Oui, de New York, et Mitchum était un de ceux-là. Mais sans qu'il s'en rende compte, simplement en utilisant un autre vocabulaire, en disant « on va improviser ça... » ou « on va voir ce que ça donne... » etc., on utilisait la même technique mais sans le vocabulaire.

Cahiers. *En voyant* Le Gardien de but, *j'ai eu l'impression que Wenders utilisait certaines des choses que j'avais lues dans Stanislawski, mais comme réduites à l'essentiel, portant uniquement sur les objets, sur la ligne de développement d'un rôle entre un objet et un autre - et tout ceci avec une réelle intensité intérieure.*

Ray. C'est vrai. Wim a une vie intellectuelle et une vie intérieure très intenses. C'est un homme très brillant. Mais il ne faut pas oublier que Stanislawski a développé sa méthode en partant de l'observation de tous les grands acteurs et metteurs en scène de son temps. Il est allé dans les coulisses voir ce qu'ils faisaient. Tous les éléments de sa Méthode existaient avant lui.

Cahiers. *Claudio* (l'un des étudiants-acteurs de Ray) *a réalisé une performance tout à fait étonnante le soir où je vous ai vu travailler avec lui. Quelle était sa préparation?*

Ray. Nous sommes passés par cinq différentes étapes... Cela serait trop long à expliquer. Ce qui a été filmé c'est un enregistrement de trois de ces étapes. C'était très intéressant. Et comme je savais comment tout cela allait tourner, c'était une très bonne illustration de la technique de l'acteur, du développement de la technique : comment Claudio semblait passer sans problèmes à travers la même préparation et comment, soudain, quelque chose se passait qui lui faisait perdre toute sa concentration, comment on pouvait s'en rendre compte aussitôt et le corriger.

Cahiers. *Est-ce que cela fait prtie de la responsabilité du metteur en scène de connaître la courbe du processus dans son ensemble?*

Ray. Il est le seul à le savoir vraiment.

Cahiers *Mais sur scène, l'acteur sait...*

Ray. Il doit savoir quand il joue, mais le metteur en scène doit l'aider à entrer dans son rôle et lui faire savoir à quel moment il est dedans. Le metteur en scène est encore le seul à avoir une idée de l'unité de la chose. Il sait ce que font les autres acteurs. Mais ceci est encore plus vrai au cinéma qu'au théâtre.

Cahiers. *D'où cela vient-il? Ma première réaction a été d'interpréter ce que je voyais en termes psychanalytiques, mais j'ai lu des déclarations de Lee Strasberg où il dit que la psychologie qui est en jeu dans la Méthode est pavlovienne...*

Ray. Pour ma part, je ne lui collerais aucune étiquette.

Cahiers. *Mais cela procède de quelque chose comme un inconscient...*

Ray. Ou subconscient. Appelez ça comme vous voulez. Comme je travaille très dur à aider les gens à lever leurs inhibitions, inhibitions de pensée, d'imagination, de tact, de sentiment, de sensation... je peux dire que j'ai étudié la psychologie toute ma vie, mais je ne lui collerais aucune étiquette.

Cahiers. *Il est possible que j'aie confondu ce que le* personnage *expérimentait avec ce que* l'acteur *expérimentait. Cela ressemblait à une dépression nerveuse se produisant juste devant vous...*

Ray. Mais ce n'était pas ça. Si cela avait été le cas, l'acteur aurait été hors de contrôle, comme dans certains exercices où, vu la façon dont le professeur enseigne, l'acteur est hors d'usage pour au moins six heures, ce qui ruine toute une journée de tournage. Il faut quand même savoir ce qu'on fait !

Cahiers. *Pensez-vous qu'il y ait encore un chemin, une filière de créativité entre Hollywood et New York, comme à l'époque de l'Actor's Studio?*

Ray. J'espère bien que oui. Une chose tout à fait évidente, c'est que l'utilisation de la Méthode a eu plus d'impact - un impact plus reconnaissable - au cinéma qu'au théâtre. Et cela a été très sain. Les gens qui nous ont d'abord rejetés, ont fini par se rendre. Le metteur en scène qui déclare « quand un acteur me demande quelle est sa motivation, je lui réponds que c'est son contrat », ce genre de metteur en scène est aujourd'hui dépassé. Ça n'a plus grand sens.

Cahiers. *Pensez-vous que New York est un centre potentiel de production de films dans ce pays?*

Ray. Non, c'est un bon lieu pour tourner en extérieurs

Cahiers. *Allez-vous tourner ici?*

Ray. Je vais tourner ici, en Ohio et un peu aussi au Canada. Peut-être aussi un peu en Georgie et en Floride.

Cahiers. *Est-ce que nous pouvons parler* de We Can't Go Home Again? *J'en ai vu des fragments il y a quelque années et je ne les ai jamais oubliés.*

Ray. Beaucoup de gens me parlent de ce film, mais... Je ne l'ai jamais fini. J'ai manqué d'argent. Le film est là, je l'ai toujours. Un jour, je m'y remettrai.

Cahiers. *Est-ce que le film est un développement du film sur les Chicago Seven auquel vous travailliez alors?*

Ray. Il s'est développé à partir de mon travail au Harpur Collège. Mais c'était très proche de l'expérience de Chicago dans la mesure où ce qui s'était passé à Chicago était encore dans la conscience des étudiants d'Harpur. Si bien que tout cela s'est fondu ensemble - et j'ai aussi utilisé ce que j'avais tourné à Chicago

Cahiers. *Avez-vous tourné ce qui se passait autour du procès de Chicago?*

Ray. Oui.

Cahiers. *J'aimerais bien m'y retrouver un peu dans la chronologie de tous ces films. Q'est-ce que* Wet Dreams?

Ray. *Wet Dreams* est un petit film que j'ai fait à Amsterdam en quelques jours, juste après avoir montré *We Can't Go Home Again* à Cannes. Mon film a été perdu ou volé.

Cahiers. *Est-ce que Godard a vu* We Can't Go Home Again *à Cannes? Lui en avez-vous parlé?*

Ray. Je ne lui en ai pas parlé, mais il est évident qu'il a vu une partie de mon travail sur l'image multiple. Je sais qu'il a vu des choses que j'ai faites en Angleterre il y a longtemps, mes premières tentatives dans cette direction.

Cahiers. *A quel moment vous êtes-vous intéressé à l'image multiple?*

Ray. Cela m'a toujours intéressé ! Quand je me suis décidé à passer à la pratique - je vivais dans une île de la Mer du Nord. Je sais que Jean-Luc l'a vu parce que je travaillais alors avec son cameraman.

Cahiers. *Et quel était le sujet du film?*

Ray. Des étudiants de l'université.. Quelques étudiants qui arrivent à Paris au moment des événements de 1968.

Cahiers. *Combien d'écrans?*

Ray. Juste deux. Je n'ai jamais fini le film.

Cahiers. *Quelle est l'utilité dramatique d'avoir des choses qui se passent dans différentes zones de l'écran? Vous n'avez pas besoin de plusieurs écrans pour obtenir cet effet, vous pouviez diviser l'image de bien d'autres façons.*

Ray. Bien sûr c'est une information supplémentaire qui est très souvent périphérique à notre pensée. Notre pensée ne va pas seulement en ligne droite. Il existe d'autres associations qui se font au même moment et c'est dans ce sens là que je me sers des écrans multiples. J'utilise très souvent une certaine couleur pour une certaine zone de l'écran, sans incidence sur l'histoire, mais qui enrichit le sentiment que j'ai de la scène.

Cahiers. *Je me souviens d'une séquence où vous travaillez avec une actrice et où elle raconte une histoire assez baudelairienne où elle dit comment elle a délibérément contracté une maladie vénérienne et où vous vous caressez les cheveux en mangeant une tomate ou quelque chose comme une tomate. Et au même moment, il y a des choses qui se passent, ici et là, sur les différents écrans -, mais des choses que j'ai oubliées parce que j'étais concentré sur l'histoire centrale.*



S. Daney et N. Ray pendant la Semaine des Cahiers au Bleeker Street-Cinema à New York (nov.78)

Ray. Exactement. Mais ce n'est pas important de les voir ou non. Cela aide à créer une impression composite.

Cahiers *Et quand vous lui lancez la tomate et que l'écran est occupé par des jeux d'optique, était-ce un jugement que vous portiez sur le jeu de l'actrice ou sur ce qu'elle disait?*

Ray. C'était une interprétation de comment elle s'attendait à être traitée par la société. Et mon commentaire était de lui dire : ne comprends-tu pas que tu t'exposes à ce qu'on te crache dessus?

Cahiers. *Avez-vous vu les films de Godard avec des écrans multiples?*

Ray. Non, j'en ai juste entendu parler.

Cahiers *Avez-vous vu* Ici et ailleurs *au Bleecker Street Cinéma?*

Ray. Ah si je l'ai vu ! Je l'ai trouvé ennuyeux comme la pluie. Pédant. Il n'a pas vraiment compris ce que je faisais.

Cahiers. *Il utilise les écrans multiples à des fins pédagogiques.*

Ray. Mais si c'est ennuyeux, ce n'est pas de la bonne pédagogie.

Cahiers. *Il a été influencé par les théories de Brecht sur l'acteur, par exemple cette idée que les acteurs devraient faire ce que vous appelez « mimer »...*

Ray. J'ai travaillé avec Brecht ! C'était un homme très complet - mais tellement compliqué que les gens l'interprètent mal.

Cahiers. Il y a *pourtant dans vos films de l'intérêt pour l'idée d'enseignement.*

Ray. Oui, mais je laisse à chacun le soin de tirer ses propres conclusions.

Cahiers. *Dans une interview de vous que j'ai lue, j'ai trouvé un peu étrange que vous déclariez que le seul contenu de ces films était l'expérience émotionnelle.*

Ray. Je n'ai pas dit cela.

Cahiers. *« Un sens plus intense de l'existence »*

Ray. Un sens plus intense de l'existence - c'est ce que le metteur en scène doit procurer à un public. Mais cela passe aussi bien par l'enseignement, la révélation, l'illumination, l'intuition. Expérience intense - cela ne veut pas dire une expérience strictement émotionnelle, parce que ce qui peut déclencher l'émotion peut être aussi bien quelque chose d'intellectuel que physique. Ou spirituel.

Cahiers. *Beaucoup de cinéastes européens ont à un moment donné renoncé à toute dramaturgie dans leur films. Godard est un d'entre eux.*

Ray. Godard est en train de disparaître de la terre ! J'ai beaucoup d'amour pour Jean-Luc. J'aimerais seulement qu'il cesse de se refuser à lui-même le plaisir de faire un film Ses essais m'ennuient.

Cahiers. *Vous avez beaucoup travaillé avec des gens qui ont entre vingt et trente ans, ces dernières années, vous avez enseigné. Qu'en pensez-vous?*

Ray. C'est là qu'est tout mon intérêt. Je n'y consacrerais pas tout mon temps si je ne pensais pas qu'il y a de l'espoir Mais le conformisme et le complexe de la réussite me gênent beaucoup. Et je crois que c'est accepter un peu n'importe quoi, n'importe qui, n'importe comment. Je pense que le monde des gains

matériels a pris le dessus. Et je pense que c'est de la merde.

Cahiers. *Est-ce que vous avez aimé les gens avec qui vous avez travaillé à Chigago, Jerry Rubin etc? C'était une autre direction.*

Ray. Ce n'était pas une autre direction. Je crois que c'est un charlatan. Mais il a su faire de son mieux avec ce qu'il avait et je pense qu'il est en quelque sorte mieux informé que la plupart des gens de sa génération.

Cahiers. *Vous parlez déjà de la génération d'après.*

Ray. Exact. L'ignorance est confondante. Le manque de connaissance, le retrécissement de l'information - n'est-ce pas choquant?

Cahiers. *Cela a peut-être un rapport avec ce que nous avons fait dans les années soixante - avec cette idée de tout démolir.*

Ray. Eh bien, cela ressemble à une réaction contre ça. Cette obsession de la réussite, c'est certainement cela. Mais voyez-vous, les gens interprètent le besoin de spontanéité, qui est essentiel en art, comme le besoin de faire les choses « à sa guise ». Et le privilège de n'être pas préparé et de ne rien savoir du tout. De ne pas apprendre à se servir des outils qu'on a à sa disposition.

Cahiers. *Est-ce qu'une partie de cet anti-intellectualisme dont vous parlez ne vient pas aussi de la Méthode et de son impact?*

Ray. Oh non! Ou alors parce qu'elle n'a pas été comprise. Parce que, prenez Lee Strasberg, c'est une des personnes les plus cultivées que je connaisse. Et tous les gens de théâtre de ma génération que je connais ont une bonne formation, pas seulement artistique, mais aussi bien politique ou sociologique. Et tous les arts combinés... Merde alors, nous commencions le travail à neuf heures du matin avec des exercices corporels, de la danse, de la musique et si nous avions dix cents pour prendre le métro, on passait l'heure du déjeuner au musée. Et on volait, mendiait, on empruntait pour aller aux concerts. Et on lisait tout le temps et on était engagés dans les événements du jour. Et encore le travail, les exercices de la Méthode : l'entraînement, toujours...

Cahiers *Et les* « est people », *les groupes de rencontre...*

Ray. Cela est venu un peu plus tard.

Cahiers. *Il y a là-dedans comme une parodie des exercices d'acteurs.*

Ray. Souvent, oui, n'est-ce pas...

Cahiers. *Vous semblez aujourd'hui davantage intéressé par l'art - traditionnel - de raconter une histoire. Le film que je vous ai vu faire à l'Institut avait une histoire et était centré sur un acteur. Vous êtes-vous éloigné de cela quand vous avez fait des films expérimentaux dans les années 60 et 70?*

Ray. Non, j'ai toujours une ligne narrative très forte. Mais si vous prenez un film comme *La Fureur de vivre*, il n'y a pas d'histoire, pas d'intrigue. Mais ce n'est pas une convention. Je ne me fixe pas de règles comme ça parce que c'est le matériau, le contenu, qui détermine la forme.

Cahiers. *Je pensais au contraste avec un film comme* We Can't Go Home Again, *où la forme est très fragmentée.*

Ray. Mais il y a une histoire.

Cahiers. *Le metteur en scène et les étudiants.*

Ray. Et la désintégration.

Cahiers. *Et la trahison? Pensez-vous que ces étudiants aient été trahis?*

Ray. Je pense qu'il s'agit d'une trahison mutuelle. Vous savez, je ne m'intéresse plus beaucoup à ma génération. Je pense que ma génération s'est rangée. Et même aujourd'hui, je ne fréquente que peu de gens - Houseman, Kazan, quelques scientifiques... Il faut que je parte.

Cahiers. *Une dernière question. Jean-Louis Comolli écrivait, dans un article des* Cahiers *il y a plusieurs années, que quand vous aviez fait* Les 55 Jours de Pékin *et finalement fait vos bagages et tout quitté, vous aviez divorcé de votre art et commencé votre vie. Est-ce vrai? J'ai le sentiment que vous avez fait beaucoup de travail intéressant...*

Ray. Oui et je me suis aventuré dans des zones où je voulais aller. Cela m'a coûté très cher parce que... Mais qu'est-ce que vous voulez qu'on réponde à quelque chose comme ça?

Cahiers. *Alors, l'œuvre n'a pas souffert?*

Ray. La production quantitative a souffert, oui, et ça, je le regrette. Et j'ai detesté toute cette expérience des *55 Jours*. Mais je savais que j'étais prêt et que j'avais besoin d'argent. J'étais prêt pour ce qui aurait peut-être été la partie la plus créatrice de ma vie et c'était bien; mais ça je le regrette.

Propos recueillis par
Bill Krohn

Nous nous excusons auprès de nos lecteurs qui n'ont pas reçu notre
Table des Matières
Celle-ci paraîtra dès la fin du mois de mai 1978

Note sur le cinéma de John Cassavetes

Ce qui frappe d'emblée dans chaque film réalisé par Cassavetes, c'est l'absence d'un style codé par le type de fiction proposée.

1. Qu'il nous montre l'étude d'un cas socio-pathologique *(Woman Under Influence)*, le comportement phallocrate de l'américain moyen *(Husbands, Faces)*, la rencontre amoureuse – love story « in » – d'un hippie et d'une bourgeoise *(Minnie And Moskowitz)*, chacun de ses films réfute le code narratif et la stylistique dominants, tant dans les films des Major Companies (ceux de Wyler, Hiller, Frankenheimer ou Pollack) que dans des nouvelles écoles californiennes (Altman) ou new-yorkaises (Woody Allen..). Altman construit une œuvre dans la foulée d'un classicisme hollywoodien qu'il veut modifier par des parti pris d'éclairage, de montage et de jeux d'acteur. Mais il reste prudent quant au cadre, à ce qui s'y passe, comment on y passe ou comment on y reste, n'évitant pas toujours la redondance ou la sur-virtuosité. De son côté, Woody Allen, vient du cabaret et de la télévision, où il fut longtemps scénariste. Dans ses films, il fait persister la tradition de comique-acteur-auteur-metteur en scène en réussissant cependant à inverser les pôles de représentation (ou plutôt de sa représentation), d'où passage sans niveaux de la comédie à la tragédie, exemplaires carambolages de l'étonnant *Annie Hall*... Lorsque d'autres metteurs en scène le dirigent, Allen n'est crédible que dans son envers dramatique *(The Front)*, sinon il est réduit à une caricature brumeuse du prototype de comique juif new-yorkais *(Play It Again Sam, What's New Pussycat?)*...

Mais Allen comme Altman se plient aux codes du type de fiction inscrits dans le scénario et ne détournent ces codes qu'en partie, par des manipulations plus ou moins subversives et pas toujours productrices de ruptures...

2. Cassavetes, lui, semble procéder à l'inverse. Ce style codé, moraliste et encrassé de significations, nous l'avons dit, est absent de ses films et cette absence produit un autre type d'écriture, pleine d'aléas et de surprises.

Dans toute son œuvre, deux films fonctionnent *mal*. Ils sont issus des codes du film de studio *(Too Late Blues*, production Paramount) et du film de stars (*A Child Is Waiting*, avec Burt Lancaster et Judy Garland). L'imposition d'un style conforme à l'économie du produit n'allait pas à Cassavetes, moins habile en cela que ne l'étaient Kazan ou Nicholas Ray dans les années cinquante. Il en découla deux films « à message », objets figés où le thème central était distancé par le manque de liberté d'écriture. Intéressants sur le moment, ces deux films n'ont qu'un point commun avec les autres œuvres de Cassavetes : le thème de *l'infirmité*, qu'elle soit physique ou morale, comme on disait dans les *Cahiers* jaunes. Ce thème se trouvait dans *Shadows* et se retrouvera dans toutes les productions que Cassavetes tournera en franc-tireur au cours de ces vingt dernières années.

Force est de dire que si Cassavetes devait définir ses films aujourd'hui, il parlerait surtout de cela : l'infirmité et le comportement qui en découle... Mais ce n'est pas la permanence d'une obsession telle que celle-là qui motive notre intérêt pour lui, quoiqu'il ait su traiter de ce thème (l'un des thèmes majeurs du cinéma américain) d'une manière assez peu humaniste, ceci étant à mettre à son crédit.

Cette infirmité est renforcée chez lui par le fait que Cassavetes est *aussi* comédien, d'où l'insistance sur le jeu du masque, le paraître, le travesti, et un goût prononcé pour les situations exaspérées, non pas dans la fiction, mais au niveau du tournage... Il en résulte une inversion de ce qu'Hollywood propose à présent (l'humanisme de réconciliation). Chez lui, l'autobiographie et la désignation du jeu aboutissent au pessimisme, au désespoir et surtout à un mécanisme suicidaire

3. Dans son quotidien de producteur-réalisateur, Cassavetes rejoint cette notion de suicide en s'accrochant à un marginalisme absolu... Dans les structures de l'industrie cinématographique hollywoodienne, il est un cas unique, sans doute voué à l'échec par son entêtement... En cela, il est proche des personnages qu'il fait évoluer devant sa caméra - les « loosers » entêtés...

On sait que Cassavetes s'autoproduit et se distribue lui-même depuis *Faces*... A l'exception de *Husbands*, son seul succès, distribué (mal) par Columbia, il refuse de passer par les Major Companies. Altman et Allen, tous deux indépendants, passent par les Major Companies pour être internationalement distribués... Cassavetes, lui, s'y refuse. Il demeure en marge avec pas mal de culot et de rage, essuyant tant bien que mal ses échecs commerciaux, car il ne bénéficie pas du statut commode d'underground et ne touche pas – contrairement à Warhol – le public snob.



The Killing Of A Chinese Bookie (Le Bal des vauriens)

Ce choix d'indépendance forcenée n'a rien d'une attitude révolutionnaire ou anti-capitaliste. J'y vois plutôt le produit d'une mégalomanie teintée d'une absolue méfiance pour autrui...

Le casting de ses films témoigne de cette méfiance car les rôles sont tenus par sa femme, lui-même ou ses copains. Cela l'aide un peu puisque Gena Rowlands, sa femme, fut « nominée » aux Oscars, louangée par la critique et consacrée dans divers festivals internationaux.. Quant à ses copains acteurs, ce sont des vedettes de la télévision (Falk-Colombo ou Gazzara). On verra là l'explication d'une des seules réussites de marketing de Cassavetes : l'infiltration dans les circuits d'exploitation, grâce aux noms de certaines stars du petit écran.

4. Mais ce cinéma de copains compte sur un autre plan. Cela permet de fabriquer des films d'une manière différente, où le mimétisme (ressemblance de Gazzara – le Cosmo du *Bal des vauriens* - avec Cassavetes) et la confiance aveugle produisent des effets de jeu inattendus... Ne pas oublier non plus le psychodrame qui en découle. On imagine chaque tournage comme un jeu à facettes où chacun reflète l'autre, ce qu'il est pour lui avant le tournage ou avant la prise...

Pour cerner tout cela, Cassavetes procède à un véritable mélange de cinéma – vérité et d'un cinéma de fiction, léger, apparenté à celui des feuilletons de T.V. américaine. La dénotation y est permanente, soit par l'éclairage, le flou du cadre ou la juxtaposition des séquences.. Tout cela finit par « perdre » la fiction pour ne laisser lisible qu'un réel : celui de l'acteur, celui de la confrontation entre lui, son propre mythe et le personnage qu'il doit rendre vraisemblable.

Mais comme ce processus déteint sur l'ensemble des films, ceux-ci sont faits d'incessants basculements.

5. Puisque *Le Bal des vauriens* (titre français plus juste que le titre anglais : meurtre d'un chinois etc.) a pour base le *thriller*, la manipulation y est plus sensible puisque ce genre est – avec le western d'avant Sergio Leone – le plus codé qui soit.

On imagine très bien ce qu'un Fuller ou un Wenders aurait fait d'un tel point de départ : « Un patron de boite de strip-tease doit tuer un chef de la pègre, chinois et intouchable, pour diminuer une importante dette de jeu. Il réussit l'assassinat et échappe à ceux qui lui avaient ordonné le crime et qui veulent l'exécuter à leur tour ».

Après avoir analysé le film paroxystique qu'en aurait fait Fuller ou celui de dérive et de nostalgie qu'en a presque fait Wenders *(L'Ami américain)*, on découvrirait que derrière la fiction, il y a bien autre chose.

Chez Cassavetes, c'est le « bien autre chose » qui est devant, éclairé, évident, palpitant et qui n'est autre que la mise en action d'une déperdition d'énergie, d'une volonté suicidaire et d'un mimétisme sans issue... C'est cela qui vit et se voit à l'avant-scène, laissant la trame fictionnelle dans le brouillard et même dans un « off » de la caméra dont les rares émergences ne sont que des paliers pour mieux continuer cette descente aux enfers. C'est – en moins romantique et en plus inhumain – la même démarche que celle des romans de David Goodis, dont Cassavetes est très proche.

Ainsi, il y a refus des saillies rassurantes et spectaculaires d'un cinéma pseudo-populaire qui s'essouffle dans les références ou le savoir-faire.

D'où cette suite de sutures, de scènes « en queue de poisson », de sautes d'un registre à l'autre jusqu'à l'abandon du détail policier pour la geste dérisoire du double du « héros » · Mister Sophistication, disproportion clownesque et sinistre de l'acteur qui est au musical MGM ce que Cosmo est aux héros selon Bogart ou Garfield.

Dans ce jeu de massacre, on retrouve une volonté suicidaire puisque *Le Bal des vauriens* s'annonce comme thriller pour s'en détourner en un mécanisme imparable qui enferme le spectateur dans une situation sans autre issue que : regarder l'effet de réel et prendre conscience des matériaux qui bâtissent l'hypnose et l'illusion... Par de tels revers, Cassavetes ne sort pas indemne de sa tentative. Si le film y gagne en beauté et merveilleux (le merveilleux pris ici comme incision et injonction de vie dans un cadavre : le thriller), celui qui filme et produit le film peut y perdre ses dernières espérances.

Noël Simsolo

Lettre de Rome

Les banderoles-annonces et les grands panneaux publicitaires si célèbres sont toujours là. Ils n'ont d'ailleurs jamais eu d'autre but que de provoquer un impossible désir. En effet, au-delà du désir fantasmatique du Docteur Antonio dans *Boccace 70*, l'objet de publicité présenté est, non pas le film que vous pourriez voir aujourd'hui, mais – suprême astuce – celui que vous verrez demain ou plutôt après-demain. Il vous faudra peut-être attendre plusieurs semaines la sortie de *Ciao Maschio*, le dernier Ferreri ou même la re-sortie de *Autant en emporte le vent* ou de *Duel au soleil*. Ce n'est pourtant pas dans un souci culturel ou par phénomène rétro que ces deux films américains reviennent sur les écrans des salles romaines – qui d'ailleurs leur conviennent mieux que les salles parisiennes, n'ayant presque jamais subi de partitions en quatre ou en six. Ce n'est en réalité jamais qu'un des aspects d'une situation critique. Autant, en France, il y a trop de films et pas assez de spectateurs, autant en Italie toutes ces grandes salles un peu désuètes vont manquer et déjà manquent de films. En effet, la production cinématographique est au plus bas : du début janvier à la mi-février, par exemple, treize films seulement ont été mis en chantier, y compris les films semi-pornographiques à l'italienne. Jamais depuis la fin de la guerre, il n'en avait été ainsi.

Je n'ai pas l'intention ici de faire une analyse approfondie de cette situation, mais simplement de mettre en lumière quelques points. Remarquons d'abord, d'un point de vue économique, qu'à l'un des bouts de la chaîne la fréquentation vient de subir une chute brutale, contrairement à la France où la baisse avait été suffisamment progressive pour que l'on ait pu tenter quelques palliatifs plus ou moins heureux. « Mauvais » niveau général des films, diminution de la vie nocturne dans les grandes villes, programmes très « alléchants » des télévisions privées, déplacement d'intérêt d'une grande partie de la jeunesse italienne vers des objectifs plus politiques que culturels, telles sont les causes, réelles ou supposées, le plus souvent fournies.

Au même moment, il est curieux de noter, à Rome du moins, une augmentation assez rapide du nombre des ciné-clubs qui dépasse celui, relativement restreint, des salles d'Art et d'Essai ; ciné-clubs qui parfois ne comprennent qu'une trentaine de chaises et où les projections en 35 mm se font dans des conditions souvent effrayantes. Un public différent est en train de naître au moment

où le cinéma en tant qu'art populaire disparaît : les œuvres néo-réalistes et post néo-réalistes réapparaissent pour des historiens et des cinéphiles.

A l'autre bout de la chaîne économique, le système de production était resté assez classique et fonctionnait assez bien récemment encore, en particulier grâce aux prêts spéciaux de la Banque du Travail. La situation générale du pays s'étant dégradée, les prêts se raréfient, l'argent coûte beaucoup plus cher, les co-productions avec l'étranger diminuent, au moment où le cinéma n'est plus une affaire sûre (du fait de la baisse de fréquentation). Les producteurs traditionnels vont donc d'une part s'assujetir de plus en plus aux capitaux américains et d'autre part prendre le minimum de risques, c'est-à-dire resserrer l'éventail des sujets de film et aussi des réalisateurs à qui ils en confieront la réalisation. Aussi, au moment même où certains metteurs en scène reconnus refusent de nombreux projets, il va falloir cinq ans à un jeune réalisateur pour faire aboutir le sien. Car en dehors de ce système il y a peu d'issues possibles. Notre « Avance sur recettes » n'existant pas en Italie, l'intervention de l'Etat ne s'est manifestée que sous la forme d'un organisme, l'Italnoleggio, dont l'importance a fortement diminué dernièrement. Le rôle de producteur de l'Etat ne se concrétise donc pratiquement plus que par l'intermédiaire de la R.A.I. (télévision d'Etat italienne), dont l'influence ne cesse de se renforcer au niveau de la production, puisqu'elle contrôle maintenant une grande partie de Cinecittá. Il reste cependant que, contrairement à ce qu'a été la Télévision allemande, les productions de la R.A.I. sont assez conformistes, et peu marquantes, sur le plan de la création.

Beaucoup plus qu'en France, se sont développées des coopératives non seulement pour produire les films militants, mais aussi les films de fiction. On pourrait croire que ce système de production en apparence beaucoup plus libre allait conduire à des œuvres qui se risquent un peu plus. Or, pour l'ensemble et d'après ce que j'ai pu voir, il n'en est rien. C'est toujours sur les grands problèmes idéologiques du moment qu'ont été réalisés la plupart de ces films : fascisme, socialisme, libération de la femme, au travers de la pensée marxiste ou psychanalytique. Esthétiquement, ces réalisations s'inscrivent dans deux courants, un courant naturaliste (parfois d'ailleurs fort médiocre : *Lo sono mia*) et un courant « décoratif » nettement majoritaire (de *Garofano rosso* à *Difficile di morire*). Ce cinéma de décoration, qui absorbe jusqu'aux corps des personnages de la fiction, laisse perplexe. Résulte-t-il du désir du réalisateur de se mettre au service des grandes pensées et par là-même de s'en masquer, ou bien de la faiblesse actuelle des scénarii et de la narration ? Relation de cause à effet ? Ces retombées crépusculaires de Visconti ou ces enfants de Taviani nous montreraient plutôt que nous assistons là à la fin d'un certain cinéma italien, qui a été trop mythifié en France, plutôt qu'à un début de renouvellement.

Si aujourd'hui en France, c'est surtout le travail de plusieurs jeunes réalisateurs qui nous concerne, travail de réflexion sur le film et sur le cinéma, il faut bien reconnaître qu'en Italie ce sont les perspectives d'une économie du cinéma plus libre qui nous ont semblé être la découverte la plus intéressante, à l'exemple du film de Nanni Moretti (*Je suis un autarcique*), perspectives qui s'inscrivent d'ailleurs dans un mouvement général, déjà illustré par les multiples radios et télévisions parallèles, ces dernières pouvant d'ailleurs nettement favoriser le développement de cette autre forme de production.

Si donc « les fils ne valent pas les pères », disait Pascal Kané (CdC n° 282), et je suis bien d'accord avec lui lorsqu'il s'agit de la valeur de leurs créations, on pourrait ajouter qu'il nous reste encore et heureusement de « grands » pères. Comencini, Ferreri, et bien sûr Antonioni. Antonioni, dont l'importance devient de plus en plus évidente – il suffit de voir les films de Wenders pour se convaincre de son influence (*Au fil du temps*/*Il grido*) – va enfin tourner prochainement, après tant de projets non aboutis. C'est d'ailleurs devenu pour lui presque une habitude que d'avoir plusieurs films en préparation et de n'en tourner qu'un, les autres étant publiés, ce qui lui permet de « s'en libérer », comme il le dit lui-même. A la lecture du scénario et à la vue des photos de repérage, on peut imaginer quel film superbe aurait été « Tecnicamente Dolce », contemporain de « *Profession : Reporter* ».

En plus des extraits d'un texte sur un autre film, « A faire ou à ne pas faire », les *Cahiers* publieront un entretien avec Michelangelo Antonioni que ce dernier, au cours d'une première rencontre, nous a dit souhaiter sous forme de questions-réponses écrites, et qui fera suite aux entretiens publiés aux *Cahiers*, le dernier datant maintenant de plus de dix ans.

Philippe Jalladeau

L'Empire de la passion (Oshima Nagisa)



« Aujourd'hui, rien ne m'intéresse autant que les *formes diverses* que revêt l'amour chez des êtres qui n'hésitent pas à confondre leur existence réelle avec leurs pulsions sexuelles les plus profondes.

L'espace de *L'Empire des sens* était délimité par de multiples chambres d'amour. C'était un espace artificiellement créé et tout entier sous le signe de la volupté. En revanche, dans *L'Empire de la passion*, il n'est question que de la nature. En ce sens, mon nouveau film tente d'approcher des racines de la vie.

Si les amants semblent voués à l'enfer par leurs pulsions sexuelles, c'est le grondement de la terre, le murmure du vent, le chant des oiseaux et des insectes, c'est la nature entière qui les guide.

L'art japonais traditionnel en appelle souvent à la présence des spectres, mais le fantôme de mon film est bien différent. C'est un fantôme authentique et typiquement populaire, comme on en a rarement vu à la scène ou à l'écran. Pour mes personnages, il ne relève pas de l'imaginaire : ils le « voient » réellement et entrent de plein-pied dans l'univers surnaturel ».

OSHIMA Nagisa

TV/VTR
A propos de quelques bandes vidéo

A tous les coups l'on gagne. On vient de visionner une bande vidéo (sur le nucléaire, le solaire, le viol, les prisons, n'importe quoi) et pendant que le magnétoscope (VTR = Vidéo Tape Recorder) fait bobine arrière on appuie sur la touche TV du Moniteur, comme ça, pour voir. Gagné ! Ils sont là, ils sont tous là, les ceux que la bande vient de prendre pour cible, les discours affreux et leurs affreux tenanciers. Là comme par hasard. Sauf que ce n'est pas un hasard, pas même du genre objectif, c'est la nécessité, c'est la Loi La bande vidéo vient juste de les citer à comparaître, vient de les prendre en écharpe, de les épingler, de les passer au crible, de les vilipender, et qu'est-ce qu'on voit qu'est-ce qu'on entend quand on pousse la touche à côté ? Eux, encore eux, toujours eux (si ce n'est eux c'est leurs faux frères) Et on se marre de la coïncidence. Quand on parle du loup... Coïncidence qui n'en est pas une, même si loup il y a. On se marre parce que tout à l'heure, à peine deux minutes, eh bien la vidéo elle les a pas ratés, ceux-là. Un coup d'épingle dans un océan de doxa ? Quand on tient des discours minoritaires, on croit à la vertu des coups d'épingle. Gaiement. Surtout si l'on ne cherche pas à devenir majoritaire par coup d'Etat mais seulement à changer deux ou trois choses dans trente ou trois cents têtes, puis deux ou trois autres encore dans quelques têtes de plus.

Parmi toutes les veines de la vidéo – de la vidéo disons minoritaire, telle que la pratiquent certains écolos, certaines féministes, certains gauchos de poils libertaires et autres marginaux en rupture de Parti qui font dans la contre-information – la veine la plus passionnante et la plus fructueuse est sans doute celle qui fait un sort à la TV. Cette façon inimitable de polémiquer avec la télé Inimitable parce que seule la vidéo (mais pas le cinéma, ni la photo, ni la radio, ni la presse) peut citer la TV dans sa texture même. Même espace, même temps, même cadre, même matière, mêmes conditions de réception. Pivot, Giroud, Chirac dans une bande vidéo ont la même définition que dans l'émission d'Antenne 2 où ils ont été « empruntés ». La différence est « seulement » dans ce qui vient avant, dans ce qui vient après, dans ce qui vient dessus, dans ce qui vient dessous, dans ce qui vient sens dessus dessous. Les meilleures bandes vidéo sont bien souvent celles qui exploitent la contradiction TV/VTR. Qui la poussent *à fond*. Qui la mettent en scène Qui convoquent la Télé (sans possibilité de refus) sur la table de dissection électronique de la Vidéo. Deux réussites mémorables : *Munich* (Paul Roussopoulos/Vidéo Out) sur le traitement par la Télévision de l'intervention des Palestiniens aux Jeux Olympiques de Munich, et *Miso et Maso vont en bateau* (Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Nadia Ringart, Ioanna Wieder/Les Insoumises) sur une émission de Bernard Pivot et Françoise Giroud en l'honneur de la fin de « l'année de la femme » – cf. l'article de Dominique Villain (*Cahiers* 266-267).

Anne, Corinne, Annie, Brigitte, Colette, Josiane, Monique et les autres est une bande vidéo récemment réalisée (par Anne, Corinne, Carole et *Vidéo Out*) sur le viol et autres violences faites aux femmes. Les discours ici (car il s'agit, comme dans la plupart des bandes vidéo, de filmer de la parole) s'articulent sur une fiction minimale · deux amies, Anne à Paris, Corinne en province, s'échangent lettres et coupures de presse sur le viol, puis elles se retrouvent à Paris pour parler d'elles-mêmes, des agressions qu'elles ont subies, de leur aliénation aux modèles dominants et de leur résistance à ces modèles ; elles déjeunent avec trois avocates, qui parlent de la justice et de la répression des violeurs, mais aussi de leurs propres sexualités et de leurs fantasmes.

A la différence de *Maso et Miso*, cette bande n'attaque pas frontalement l'émission de TV qu'elle désigne comme son Autre, en l'occurrence *Les Dossiers de l'écran* sur le viol, mais plus subtilement elle la court-circuite. Car il se trouve qu'Anne – l'Anne de la vidéo – a été l'une des participantes au débat des *Dossiers*, en tant que victime d'un viol et actrice d'un procès en Assises. Elle revient donc sur son intervention à la TV, et grâce au VTR on la re-voit dire ce qu'elle a pu y dire, puis elle ajoute ce qu'elle n'a pas pu y placer. Car c'est une chose de devoir répliquer à des sous-entendus agressifs et ç'en est une autre d'être écoutée, entendue, comprise par une complice.

Une fois de plus me frappe à quel point la vidéo (celle dont il est question ici) se prête mal aux simulacres de l'hétérogène, se refuse aux artifices de la contradiction tels que la TV en use et en vit. Et c'est peut-être là une de ses spécificités *de fait*. Dans une bande vidéo ce n'est souvent que flux de discours qui convergent, fusionnent, surenchérissent dans la même direction. Et l'Autre, s'il est là, il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est sous sa forme télévisuelle, ce qui se dit à la TV, ce qui s'y affronte dans le semblant de ces affrontements aux armes soi-disant égales Et encore plus intéressant de constater que bien souvent la séquence citée – citée pour représenter l'Autre, pour le faire apparaître, lui donner du corps, du poids – est une séquence où le discours minoritaire est *à l'évidence* minoritaire, mais si possible en posture de défense, sur la défensive, et le déroulement de la bande vidéo aura alors pour but, pour mission, de re-verser le rapport de forces des discours. Fût-ce l'espace d'une bobine. Car, on le sait bien, il suffit d'appuyer sur la touche à côté, de passer de VTR sur TV, n'importe quelle chaîne, pour tomber comme par hasard sur Jacques Dutronc qui drague en bagnole, Diane Keaton qui jouit sous la menace d'un poignard ou les Punkettes qui se tortillent dans l'espoir de gagner le Blue-Jean d'Or. Heureusement, il y a plus d'une bobine.

Sois belle et tais-toi, une série d'interviews réalisée par Delphine Seyrig, donne la mesure de l'extension aux USA et en Europe de la prise de conscience féministe chez celles-là mêmes que le système charge de véhiculer au cinéma comme à la TV les codes imaginaires de la domination des femmes : les actrices. Pendant deux heures, une vingtaine de comédiennes témoignent, et parmi elles : Maria Schneider, Juliet Berto, Jane Fonda, Viva, Shirley Mc Laine, Louise Fletcher, Anne Wiazemsky, Rita Renoir, Delia Salvy, Luce Guilbault, Rose de Gregorio, Barbara Steele, Marie Dubois, Milly Perkins, Maddy Norman, Candy Clark, Malory Millet Jones, Pat d'Armonville. Elles parlent de leurs carrières, des rôles toujours les mêmes qu'on leur fait jouer, de ce qu'elles aimeraient jouer, de l'impérialisme des hommes dans le cinéma, des quelques changements obtenus depuis le développement du mouvement féministe. Les sté*réotypes*, elles n'en veulent plus. *Sois belle et tais-toi* est un réquisitoire très large, nourri d'expériences vécues et d'exemples qui concernent aussi bien les personnages que les dialogues, les scénarios que le maquillage. Et c'est en même temps un manifeste : pour l'accession des femmes et en particulier des comédiennes à la mise en scène et à tous les postes de cinéma traditionnellement réservés aux hommes. Afin de produire une autre image des femmes. Autrement dit : les actrices veulent être *actrices*, c'est aussi simple que cela.

Clic clac, merci Chirac s'attaque à un autre problème de représentation : la photo de presse. Mais cette fois de manière théorique : ici, pas d'interview Jean-Jacques Henry reprend dans cette bande sa démonstration publiée dans les *Cahiers* 268-269 (Spécial Images de Marque) à propos des photos (14 qui peuvent se ramener à 10) utilisées par les dix plus grands quotidiens français · pour « couvrir » le voyage de Chirac, alors Premier Ministre, dans les DOM. Son objectif est à la fois particulier (décryptage très minutieux de tous les codes de chaque photo) et général (« comment ça marche la photo dans les journaux ») Pourquoi les photos ont-elles si peu de place dans la presse, pourquoi y en a-t-il si peu, pourquoi se ressemblent-elles toutes ? Je ne vais pas reprendre toute l'analyse mais je voudrais souligner l'une des réponses à ces questions : la dépendance de la presse vis-à-vis de la TV. La TV a une telle omniprésence, elle a une telle capacité d'inonder l'hexagone « jusque dans ses angles les plus rencognés » que dix photos et quelques légendes appropriées suffisent à faire fictionner une information, à imager un événement dans le sens désiré par le pouvoir, la photo (aussi pauvre soit-elle, et plus elle est pauvre mieux ça marche) fonctionnant comme signal de rappel de quelque chose vu ailleurs et qui se faisait passer pour le réel même. Jean-Jacques Henry conduit sa démonstration d'une voix calme, douce, presque chuchotante, qui rappelle celle de Godard dans *Deux ou trois choses...*. Le montage est remarquablement efficace, utilisant toutes les ressources de l'insert sonore et visuel (titres, iconographie, maquettes, petites mises en scène, citations TV). Ceux qui doutent encore des possibilités de la vidéo (légère) feraient bien de voir ce montage/démontage. Ici la vidéo n'a rien à envier au cinéma.

Une autre veine de la vidéo (dont je parlerai dans un prochain article) pourrait être définie par le *narcissisme*, individuel ou de groupe. Les gens qui font de la vidéo, c'est un fait indéniable, passent devant la caméra beaucoup plus facilement que ceux qui font du cinéma (peut-être parce qu'on se dit : on peut toujours effacer). Et cela donne des objets très nouveaux, une nouvelle façon de risquer sa parole avec son image, une nouvelle façon de dire *je* ou *nous*.

Jean-Paul Fargier

Sois belle et tais-toi et *Anne, Corinne, Annie, Brigitte, Colette, Josiane, Monique et les autres* seront diffusées à L'Action-République du 10 au 17 mai.

ERRATUM

Il fallait lire, sous la plume de Noël Simsolo, page 63 de notre dernier numéro, 23ᵉ ligne, 2ᵉ mot non pas 10% mais 1%.

TELEVISION

La Passion du Christ (Seban/Sangla)

La veille du Vendredi de Pâques, à la fin des actualités télévisées, nous fut annoncé un événement : non pas la résurrection du Christ, mais sa réincarnation sur le petit écran. Banal, direz-vous : ça s'est déjà vu. Oui, mais jamais comme Raoul Sangla et Paul Seban ont choisi de nous le montrer : en plan-séquence ! On avait même convié une spécialiste auprès de la speakerine de service, pour expliquer aux néophytes que la passion du Christ en cinquante minutes sans raccords, c'est presque un nouveau miracle, en tous cas une prouesse technique, sans compter la performance esthétique, c'est très beau vous verrez, avec de belles couleurs.

On a vu. Cinquante minutes de parcours cahotant sur un terrain vague jouxtant le périphérique, avec mouvements de foule, visages extatiques s'avançant en gros plan, costumes d'époque, crucifixions presque authentiques (un peu décevant d'ailleurs : tant qu'à faire, on était en droit d'espérer que le sang coulerait vraiment), et une bande sonore bizarrement composée, où on ne savait trop si le direct l'était réellement ou si le doublé était enregistré sur place, rapport aux bruits d'ambiance (l'indispensable fond sonore de voitures et de klaxons, *comme si vous y étiez*) – avec des plages de silence et des citations de Cendrars et d'Eluard religieusement prononcées en voix off.

Bref, il y en avait pour tous les goûts : chrétiens (modernistes), amateurs de folklore en tous genres, poètes pas sectaires, fanatiques de l'intervention théâtrale, et pourquoi pas, fétichistes du cinéma-vérité (on reconstitue mais *on ne vous cache rien*), et amateurs de suspense (et si le cameraman se cassait la gueule ? Et si Marie-Madeleine éternuait ?). Résultat laborieux, qui donnait à penser que ce chemin de croix avait dû coûter aux réalisateurs et à leurs assistants bien autant de sueur qu'au pauvre Jésus lui-même – et d'autant plus ridicule que la contrainte technique du plan-séquence, entièrement gratuite en l'occurrence, obligeait à condenser en un temps télévisé d'une cinquantaine de minutes une action qui en temps réel a dû durer beaucoup plus longtemps. C'est dire que l'effet du « comme si vous y étiez », du « on ne vous cache rien », du « ça au moins c'est pas du cinéma » (pas de décors d'époque – mais alors, pourquoi des costumes ? – pas de montage etc.) ne fonctionne que comme pure esbrouffe destinée à proclamer l'honnêteté foncière des auteurs, martyrs de la vérité portant à bout de bras la croix de la déontologie télévisuelle dans cette mascarade œcuménique Le film appartient décidément à cette veine qui, avec Cassenti *(L'Affiche rouge)* et Richon *(La Barricade du Point du Jour)*, semble définir la nouvelle esthétique du P.C. en matière de télé-cinéma : effets pseudo-brechtiens de « distanciation » par la mise en spectacle indéfiniment réitérée de la fabrication du spectacle (avec la théâtralisation systématique qui en est corrélative), ambiguïtés d'une « reconstitution » qui consiste en fait à utiliser un objet historique liquidé aussitôt qu'énoncé, à seules fins d'unir spectateurs et auteurs dans un commun assentiment à l'égard des héros si joliment dépoussiérés, et un commun ressentiment envers leurs supposés bourreaux, qui sont partout les mêmes, comme chacun sait.

Bref, on a eu de l'événement à la télé. Mais si ça regorgeait de compassion, ça manquait quand même un peu de passion.

Nathalie HEINICH

LIVRES

Collectif Cinéma de Quat'sous et Editions La Pensée sauvage. B.P. 11. 38640 Claix.

Le *Collectif Cinéma de Quat'sous* a publié, il y a quelques mois, une brochure sur le cinéma, sous la forme d'une étude monographique sur la ville de Grenoble : analyse de la programmation, répartition des films dans les différents circuits (commercial, Art et Essai), constat de la disparition des salles populaires en ville et dans la région grenobloise, disparition des salles indépendantes.

Le Collectif propose aussi une analyse de la programmation par genres : le cinéma américain, le porno, le comique, l'avant-garde ; etc... Puis des propositions pour le développement d'un cinéma régional et populaire.

Autant la description est intéressante (chiffres, évolution, analyse concrète), autant l'analyse proprement consacrée au cinéma pèche de tous côtés : attaque en règle contre la cinéphilie, l'intellectualisme, le parisianisme, l'avant-gardisme, le tout sur un fond de populisme largement idéaliste, voire démagogique.

« L'ignorance des cinéphiles renforce la coupure entre les intellectuels et le peuple en France. » « Les cinéphiles donnent au cinéma une image culturelle qui profite au commerce, sans vraiment le gêner puisque leurs leaders les plus « virulents » ne sortent du ghetto du quartier latin que pour celui des festivals. » « Au niveau culturel, c'est la dictature du cinéphilisme parisien coupé de la réalité la plus élémentaire. Les intellectuels du Quartier Latin décideront entre eux de la valeur des films et impulseront des courants esthétiques absolument irrecevables pour un public populaire ».

Dommage, tout ça est faux.

Le cinéma exploité de René Bonnell. Ed. Du Seuil.

Un livre intéressant sur le cinéma, l'économie du cinéma, vient d'être publié aux Editions du Seuil; il s'agit du livre de René Bonnell, « Le Cinéma exploité ». (R. Bonnel est économiste, il enseigne l'économie à l'Université).

A partir de l'étude approfondie des statistiques du Centre National de la Cinématographie (et de divers organismes d'enquêtes), R. Bonnell propose une analyse de la situation générale du cinéma : analyse interne, baisse de fréquentation, phénomène de concentration des salles et du cinéma dans les grandes villes, urbanisation des loisirs; relations entre cinéma et télévision, problèmes de production, de distribution, d'exploitation.

Aucun aspect du cinéma, de son infrastructure, n'échappe à l'analyse économique de R. Bonnell dont la connaissance et le travail permettent au lecteur d'avoir en vue, à la seule lecture du livre, le tableau actuel de la légendaire « crise du cinéma ».

Avec le livre de R. Bonnell le mot de *crise* prend tout son sens, tant les tableaux, les chiffres, les courbes et l'analyse qui en est faite, témoignent des difficultés structurelles qui touchent l'industrie cinématographique. La lecture de ce livre permet tout simplement d'en parler en connaissance de cause.

Serge Toubiana

Le 31 Mars 1978
le laboratoire G.T.C. à achevé la copie standard
du film de Guy Debord
IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI
produit par Simar Films

Christian Metz

Le signifiant imaginaire

Psychanalyse et cinéma

1134

Christian Metz : Le signifiant imaginaire

10 18

"Un livre récent de Christian Metz "Le signifiant imaginaire", porte en sous-titre : "Psychanalyse et cinéma". L'ouvrage n'inaugure pas les relations de la réflexion psychanalytique avec l'art cinématographique mais, assurément, leur donne une direction originale et une force inattendue".

LUCIEN MALSON "LE MONDE"

collection dirigée par christian bourgois

3ème SEMAINE DES CAHIERS DU CINÉMA

La Troisième Semaine des Cahiers du Cinéma aura lieu du 3 au 9 mai au Studio Action - République.

Nous avons décidé de répartir les films que nous voulons montrer selon trois axes principaux.

D'abord, bien sûr, les films inédits, non distribués, les films que nous aimons et que nous voulons faire connaître. Par exemple **La Vocation suspendue** et **Tableaux vivants** de Raúl Ruiz, **Flammes** de Adolfo Arrieta, **La Jungle plate** de Johan van der Keuken, **France, mère des arts, des armes et des lois,** de Jean-Paul Auber, **L'Exécution du traître à la patrie Ernest S.** d'Elias Dindo, **Capricci** de Carmelo Bene, **Camouflages** de K. Zanussi, les courts métrages de Jean-Claude Biette etc.

Le deuxième axe : des films anciens, voire des « classiques » devenus rares ou tout simplement invisibles. Des films comme **Young And Innocent** d'Alfred Hitchcock, **Allemagne, année zéro** de Roberto Rossellini, un des derniers Mizoguchi etc.

Le troisième axe, plus, inédit, sera constitué par une journée de projections de vidéogrammes, des bandes de Gatti - Châtelain **(Le Lion, sa cage et ses ailes)** aux **Nouveaux Mystères de New York,** filmés à la Paluche par Jean-André Fieschi.

Pour tous renseignements et pour les programmes détaillés, s'adresser au Studio Action-République, 18, rue du Faubourg du Temple. Tél. : 805.51.33.



CAMPAGNE D'ABONNEMENTS AUX CAHIERS

La campagne d'abonnements aux « Cahiers » se poursuit.

Pour encourager les lecteurs qui ne sont pas encore abonnés, nous offrons, aux cent prochains abonnés, un livre de cinéma.

Ce livre est à choisir parmi ces trois titres parus aux Editions Christian BOURGOIS (10/18).

- **Le regard et la voix,** de Pascal BONITZER
- **Mettre en scène,** de EISENSTEIN-NIJNY
- **Une critique dispersée,** de Louis SEGUIN

ABONNEZ-VOUS

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Laboureur, 113, rue Oberkampf 75011 Paris.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN D'ABONNEMENT

ABONNEZ-VOUS AUX CONDITIONS SPÉCIALES !

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS : ☐
FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Étudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

POUR 24 NUMEROS : ☐
FRANCE : 270 F - ETRANGER : 340 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 230 F - ETRANGER : 300 F

Cet abonnement débutera avec le N° .... du mois de ....
Je désire recevoir gratuitement un des trois livres suivants :
- « Le Regard et la Voix », de Pascal BONITZER (10/18) ☐
- « Mettre en scène » de EISENSTEIN-NIJNY (10/18) ☐
- « Une critique dispersée », de Louis SEGUIN (10/18) ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

L'augmentation du prix de stockage des numéros de la revue et l'amenuisement rapide des plus anciens nous ont contraints à réviser le prix de vente de nos anciens numéros.

20 F	192. 193. 195. 196. 199. 202. 203. 204. 205. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 222. 224. 225. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 240.
15 F	241. 244. 247. 248. 249. 250. 253. 256. 257. 264. 265. 284. 285. 286
20 F	242-243. 254-255. 258-259. 260-261.
25 F	262-263. 266-267. 268-269. 279-280.
35 F	207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239.
12 F	270. 271 272 273. 274. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283.

CES NUMÉROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France · 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commande groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
– 25 % pour une commande de plus de 20 numéros. (Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMÉROS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 · n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.
140 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243. 244. 247. 248.
110 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
100 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272.
90 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1977 : n°s 273-274. 275 276. 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.
290 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
90 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....

Adresse : ....

souhaite recevoir les numéros suivants : ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐

La série « TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐
La collection EISENSTEIN

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.

CAHIERS DU CINEMA 288

15 F.

N° 288 MAI 1978